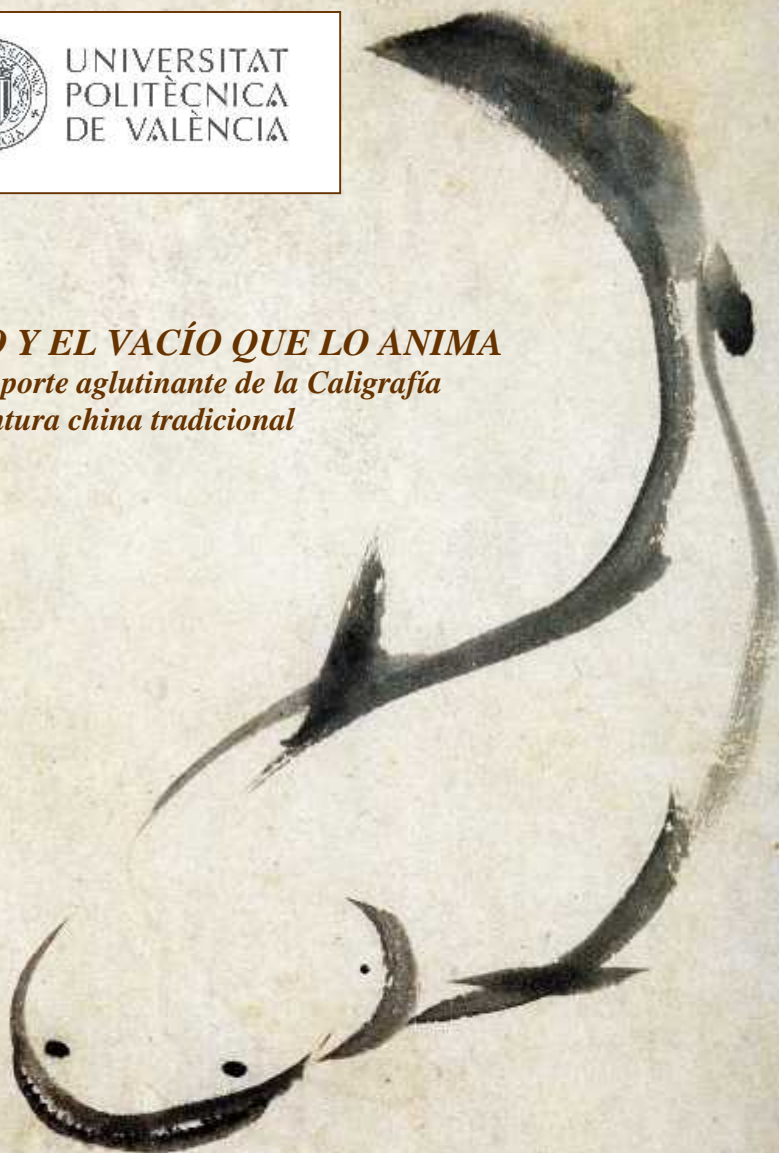


UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS
DEPARTAMENTO DE DIBUJO



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

EL TRAZO CHINO Y EL VACÍO QUE LO ANIMA
*El Dibujo como soporte aglutinante de la Caligrafía
y la Pintura china tradicional*



TESIS DOCTORAL
PRESENTADA POR OMAR TEGALDO MUÑOZ
DIRIGIDA POR Dr. SANTIAGO RODRÍGUEZ GARCÍA

Febrero 2013

*“Nunca ha habido un idioma
con una afinidad tan cercana al arte como el chino,
y la historia de amor entre ambos continúa en nuestros días”*

Wang Jia Nan

AGRADECIMIENTOS

- *Al Maestro Ng Kam Tin, por haberme iniciado en el arte de la Pintura china tradicional con cariño, esmero y paciencia.*
- *Al Prof. Maw Chyuan Wang, por sus valiosas enseñanzas de Pintura, Caligrafía y Filosofía de China.*
- *A Felicitas Ramberg de Epstein, introductora del Tai-chi Chuan en la Argentina, por su infinita sabiduría en las lecciones de Oriente.*
- *A Enriqueta Gil Benso, por su permanente apoyo y aliento para la realización de esta Tesis*
- *Al Prof. Blas Sierra de la Calle, Director del Museo Oriental de Valladolid, por su amable colaboración y su asesoramiento en la consulta de la biblioteca.*
- *A Carmen García-Ormaechea Quero, Profesora de Arte Asiático de la Universidad Complutense de Madrid, por su gentil recibimiento, y por haberme facilitado el acceso a la Biblioteca de Humanidades de la Facultad de Geografía e Historia de esa Universidad.*
- *A Isabel Cervera, Profesora del Centro de Estudios de Asia oriental de la Universidad Autónoma de Madrid, por su asesoramiento y orientación para la redacción de esta Tesis doctoral.*
- *A la Fundación Antoni Tàpies, por la atención dispensada y por el valioso material de estudio facilitado*
- *A Begoña Tsai y Yah-Feng Chen, de la Oficina Comercial y Cultural de Taipei en Argentina, por su colaboración con las traducciones del idioma chino al castellano*
- *A Roser Guari por su ayuda en la traducción del idioma castellano al valenciano*

ÍNDICE

1) INTRODUCCIÓN

	Pág.
1.1 Motivación del tema y relación con las fuentes.....	5
1.2 Antecedentes y estado actual del tema	8
1.3 Hipótesis	9
1.4 Límites del trabajo	9
1.5 Metodología	9
1.6 Información básica	10
1.6.1 Identificación de Notas e Ilustraciones	10
1.6.2 Dinastías	10
1.6.3 Taoísmo	13
1.6.4 Budismo T'chan	15

2) CUERPO PRINCIPAL

2.1. PINTURA	15
2.1.1 Presentación	15
2.1.2 Antecedentes	16
2.1.3 El Trazo	21
Las modalidades del Trazo y su valor expresivo	21
Influencia del Budismo T'chan.....	36
Las técnicas del pincel.....	40
2.1.4 El Vacío	56
Las modalidades del Trazo y su valor expresivo	56
Influencia del Taoísmo	66
2.1.5 Los Niveles de Abstracción	99

2.2 CALIGRAFÍA	121
2.2.1 Presentación	121
2.2.2 El Trazo	124
Las modalidades del Trazo y su valor expresivo	124
2.2.3 Los Estilos	128
2.2.4 El Vacío	183
Las modalidades del Vacío y su valor expresivo	185
2.2.5 Los Niveles de Abstracción	201
2.3 VINCULACIÓN DE PINTURA Y CALIGRAFÍA.....	215
2.3.1 Factores que facilitaron la Vinculación	216
2.3.2 Niveles de Vinculación	235
2.4 CONCLUSIONES	320
ANEXOS	341
A).Los cuatro Tesoros del Estudio	342
B).Los sellos	354
REFERENCIAS DE LAS NOTAS	360
REFERENCIAS DE LAS ILUSTRACIONES	362
BIBLIOGRAFÍA y otros impresos.....	398
Resúmenes en castellano, valenciano e inglés.....	403

1. INTRODUCCIÓN

1.1 MOTIVACIÓN DEL TEMA Y RELACIÓN CON LAS FUENTES

Allá por el año 1972, mientras cursaba mis primeros años de estudio en la Escuela Nacional de Bellas Artes *Manuel Belgrano*, debí preparar una clase especial sobre *Pintura china tradicional* para la materia *Historia del Arte*.

Este primer contacto con el tema me reveló la existencia de una concepción artística completamente distinta a la conocida por mí hasta ese momento en los talleres de Dibujo y de Pintura.

Esta curiosidad que aún hoy me resulta difícil de explicar, acompañó mis pasos hasta el momento presente, llevándome a indagar más y más en ese nuevo universo.

Ligadas a la concepción pictórica china, surgirían conexiones con la Caligrafía y con ciertas corrientes filosóficas y religiosas, como el Taoísmo, el Confucionismo y el Budismo T'chan.

Como una especie de bloque monolítico, en el cual todo está relacionado con todo, el estudio interdisciplinario me posibilitó una mejor comprensión de un universo tan complejo.

Tras un curso de *Historia del Arte Oriental* realizado durante el año 1973, sobrevendría la valiosa oportunidad de tomar clases de Pintura china tradicional con el Maestro Ng Kam Tin. El aprendizaje se centraría en el estudio del estilo denominado *kung pí*, caracterizado por un tratamiento detallado de la imagen

Estos estudios se prolongarían por espacio de 4 años y me brindarían la posibilidad de conocer las técnicas en el manejo del pincel chino junto a las distintas calidades del trazo, llegando asimismo a familiarizarme con los principios compositivos aplicados a la pintura de paisaje 1-2



1. Pintura de paisaje realizada por el
doctorando en estilo *kung pí*



2. Detalle

Los estudios se verían interrumpidos por la partida del Maestro Ng Kam Tin hacia los Estados Unidos y su radicación definitiva en ese país.

Hacia el año 1983 retomo mis estudios orientales con el Profesor Maw Chyuan Wang.

Esta vez el aprendizaje se centraría en el estilo *shiè i*, caracterizado por la resolución sintética de la imagen. Para su estudio tomaríamos como tema la pintura de bambú ³

A ello se sumaría luego un análisis pormenorizado del libro básico de la filosofía taoísta, el *Tao Tê Ching*, como así también una introducción al estudio de la Caligrafía en sus diferentes estilos ^{4.5}



3. Pintura de bambú realizada por el doctorando en la técnica *shìè i* y caligrafiada por el Profesor Maw Chyuan Wang



4. Caligrafía en estilo del pequeño sello realizada por el doctorando



5. Caracteres en estilo rápido realizados por el doctorando

Paralelamente asisto a cursos de filosofía taoísta impartidos por el Maestro Liu Pai Lin, durante los años 1984 y 1985.

A partir de 1985, y hasta la actualidad, a pedido de diversas instituciones, me he dedicado a impartir cursos de divulgación general sobre la Pintura china tradicional.

También, en el transcurso de los últimos años, he tenido la oportunidad de conocer personalmente las pinturas y las caligrafías chinas que integran las colecciones del *Museo Metropolitano* de New York, , del *British Museum* de Londres, del *Museo Nacional del Palacio* de Taipei, del *Museo de Arte Oriental* de Valladolid, y de los *Museos Guimet* y *Quai Branly* de París.

1.2 ANTECEDENTES Y ESTADO ACTUAL DEL TEMA

Tanto el tema de la Pintura como el de la Caligrafía se han abordado, como entidades independientes, en una abundante bibliografía, orientada a destacar los valores propios de cada disciplina y a desarrollar, en diferente grado y profundidad, los aspectos históricos, filosóficos y religiosos con que se vinculan.

En China, los artistas y los estudiosos, han volcado desde la antigüedad sus apreciaciones críticas acerca de estas dos artes.

No obstante los relevantes antecedentes del tema nos queda pendiente, desde una visión más integradora, examinar en profundidad los recursos plásticos que han tornado compatibles la Pintura y la Caligrafía, posibilitando su vinculación estética en consonancia con aquellos componentes que le dan su identidad como disciplinas.

Tal análisis estará centrado en el reconocimiento de las calidades plásticas del Trazo y del Vacío en cuanto soporte común y sustancial de la imagen en ambas disciplinas, independientemente de las connotaciones pictóricas o ideográficas del motivo representado.

1.3 HIPÓTESIS

Las calidades plásticas del trazo y de los espacios vacíos son el sustrato esencial de la imagen en la Pintura y en la Caligrafía tradicional de China.

Cuando estas disciplinas alcanzan sus máximos Niveles de Abstracción, aquellas calidades del Trazo y del Vacío tornan posible una vinculación plástica, singular e indisoluble entre las dos artes, merced a la suprema afinidad estética existente entre ellas.

1.4 LÍMITES DEL TRABAJO

Especificidad: la investigación se centrará en los aspectos tradicionales de la Pintura y la Caligrafía chinas, disciplinas que denotan características iconográficas y simbólicas singulares, a partir de una particular concepción del diseño, de una peculiar ejecución del trazo, y de un original enfoque de los espacios vacíos, distinguiéndose con ello de las manifestaciones pictóricas y caligráficas procedentes de otras culturas.

Materiales: el análisis de la vinculación entre la Pintura y la Caligrafía sólo contempla las obras pictóricas y caligráficas resueltas con pincel, tinta, tintero y papel o seda.

Soportes como el hueso o el bronce, propios de los estilos caligráficos más antiguos, sólo serán considerados como parte de los estudios preliminares.

Temporalidad: el estudio de la Pintura y la Caligrafía tradicional de China abarcará desde sus primeros registros hasta la actualidad.

1.5 METODOLOGÍA

Consistirá en la aplicación del método deductivo a partir del análisis de obras relevantes, teniendo en cuenta los aspectos plásticos y filosóficos concurrentes en ellas; y con el objeto de poder verificar en las mismas aquellos enunciados formulados en la Hipótesis

De conformidad con ello y dado el enfoque de nuestra investigación realizaremos en primer lugar un estudio pormenorizado de las características plásticas singulares del Trazo y del Vacío en el contexto general de la Pintura y de la Caligrafía.

Aún cuando el Trazo se halla indisolublemente asociado al Vacío que lo acompaña y lo complementa, procuraremos encarar su estudio por separado para facilitar el enfoque analítico de nuestro trabajo

Una vez hecho esto estudiaremos su relación con las técnicas y los estilos propios de cada disciplina, como así también con los niveles de abstracción que se generaron en las dos artes.

Finalmente, a partir de esta relación, llegaremos a identificar los distintos niveles de vinculación acaecidos entre la Pintura y la Caligrafía, reconociendo en el Trazo y el Vacío los nexos plásticos que posibilitarían su fusión estética

1.6 INFORMACIÓN BÁSICA

1.6.1 IDENTIFICACIÓN DE NOTAS E ILUSTRACIONES

A lo largo del estudio, las citas bibliográficas serán identificadas mediante el superíndice, mientras que las ilustraciones lo serán a través del subíndice. Asimismo cabe aclarar que al pie de las ilustraciones que acompañan al texto se volcará la información básica que las vinculan con los escritos, mientras que toda otra información complementaria referida a las mismas se encontrará en el apartado correspondiente al final del trabajo.

1.6.2 DINASTÍAS

He creído atinado citar aquí cierta información general de carácter histórico, a la que se hará luego referencia en el cuerpo principal del trabajo.

Se trata de la lista cronológica de las Dinastías y Reinos que se fueron sucediendo en el poder sobre el territorio de China, hasta arribar a la República y a la República Popular :

Dinastía Shang (1600 – 1100 AC.)

Dinastía Chou (1100 – 256 AC.) :

Chou occidentales (1100 – 771 AC.)

Chou orientales:

Periodo de “Primavera y Otoño” (770 – 481 AC.)

Periodo de “Los Reinos combatientes” (481 – 256 AC.)

Dinastía Ch’in (221 – 206 AC.)

Dinastía Han (206 AC.– 220 DC.) :

Han occidentales (206 AC. – 9 DC.)

Usurpación de Wang Mang (9 – 23 DC.)

Han orientales (25 – 220 DC.)

Seis Dinastías (220–589) :

Tres Reinos (220 – 265)

Dinastía Chin occidental (265 – 317)

Dinastías del Sur (317 – 589)

Dinastías del Norte (386 – 581)

Dinastía Sui (581 – 618)

Sui del Norte (581–589)

Sui de la China unificada (580 – 618)

Dinastía T’ang (618 – 907)

Cinco Dinastías (907 – 960)

Dinastía Sung (960 – 1279)

Sung del Norte (960 – 1126)

Sung del Sur (1127 – 1279)

Dinastía Yüan (1260 – 1368)

Dinastía Ming (1368 – 1644)

Dinastía Ch’ing (1644 – 1911)

República (1911 –)

República Popular (1949 -)

1.6.3 TAOÍSMO

Esta doctrina, cuya filosofía se asocia a un personaje mítico llamado Lao Tzê, hace su aparición durante la Dinastía Chou, en el Período de los Reinos Combatientes, hacia el año 600 AC.

Los principios que rigen esta corriente fundamental del pensamiento chino quedaron registrados en un pequeño libro atribuido a aquel personaje: el *Tao Tê Ching* o *Libro del Tao y de su Virtud*.

A lo largo de sus capítulos discurre un pensamiento hermético, cargado de paradojas difíciles de interpretar por momentos, y con permanentes referencias al misterio subyacente en la Naturaleza. Asimismo, desde el punto de vista moral, se muestra sumamente crítico hacia el orden social imperante en ese momento.

El principio rector de esta doctrina, el *Tao*, es presentado como el generador y regulador del Universo.

Su naturaleza resiste toda definición, tal como lo señala el capítulo XLI:

El Tao es misterioso y oculto, no tiene nombre.

No obstante, todas las cosas a través de él se realizan.¹

El Tao envuelve y penetra toda la creación a través de la actividad incesante de los complementos, como se desprende de este pasaje del Capítulo XLII:

El Tao engendró la unidad,

La unidad engendró la dualidad,

La dualidad produjo la tríada.

La tríada dio vida a todas las cosas.²

La unidad es lo no manifestado. Es el estado de lo *Absoluto*. Es un estado de quietud, de vacío indiferenciado, sin límites de espacio ni tiempo. Los chinos lo denominan *Wu Chi* y lo simbolizan con un círculo que no presenta distinciones en su contenido:

Una vez que de la quietud se pasa al movimiento, se genera una dirección, y a esa dirección le complementa otra. Con ello surgen los límites de espacio y tiempo en lo manifestado. Es el estado de lo *Relativo*, un estado dinámico con límites de espacio y de tiempo.

Los chinos lo denominan *Tai Chi*, y lo simbolizan con un círculo que presenta dos zonas diferenciadas pero perfectamente ensambladas una en la otra: el *Yin* y el *Yang*.

La zona oscura se denomina *Yin*, y corresponde a lo femenino, lo oscuro, lo receptivo.

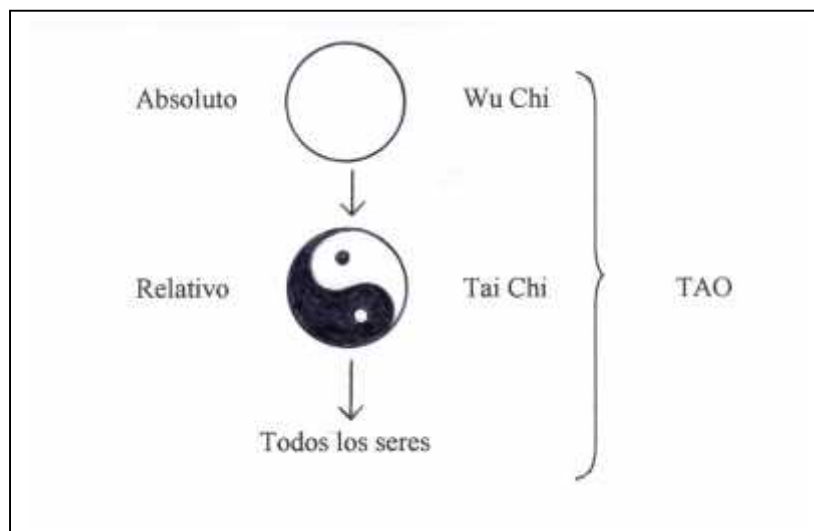
La zona clara se denomina *Yang*, y corresponde a lo masculino, lo luminoso, lo expansivo.

Pero es importante hacer notar que en la culminación del *Yin* nos encontramos con el germen del elemento *Yang*, y otro tanto ocurre con la culminación del elemento *Yang*, donde, simbolizado por un punto, aparece también la presencia del elemento *Yin*.

¿Qué significa esto?: que ambos elementos se generan mutuamente, en una relación dinámica y complementaria que los chinos extenderían a todos los aspectos de la Naturaleza, incluyendo la naturaleza humana.

De hecho, la relación del *Yin* y el *Yang* genera un tercer elemento: la descendencia. Y con ello el origen de todos los seres que conforman el Universo.

Luego, podríamos resumir así lo expuesto



1.6.4 BUDISMO T'CHAN

Hacia el siglo VIII DC, y tras un largo período de maduración, se estableció una especie de síntesis filosófica entre el Budismo mahayana proveniente de la India y el Taoísmo oriundo de China, dando origen al *Budismo T'chan*.

Esta nueva corriente tomó especial relevancia dentro del pensamiento chino; y ejercería luego una poderosa influencia sobre el universo nipón, donde con el nombre de Zen alcanzaría un desarrollo considerable.

T'chan es básicamente un método de intuición directa dentro del corazón para encontrar la naturaleza–Buda

Este método se basa, por una parte, en el asumir la negación óctuple de producción y extinción, aniquilación y permanencia, unidad y diversidad, advenimiento y partida; y, por la otra, en la afirmación de la naturaleza–Buda en todas las cosas.

Ahora bien, frente al pensamiento budista indio que busca alertar al hombre sobre la ilusión que entraña el mundo fenoménico de la Naturaleza, el pensamiento chino antepuso el principio conciliador del taoísmo, superando así aquella dicotomía.

La toma de conciencia de la naturaleza–Buda se realiza a través de un sólo relámpago intuitivo, ya que, según esta creencia, al estado de iluminación no se puede acceder gradualmente, por el lento proceso de acumular conocimientos.

Esta posibilidad del súbito despertar en medio de los asuntos cotidianos armonizó con el criterio práctico y humanista de China, y halló su correspondencia en el arte de la Pintura.

2. CUERPO PRINCIPAL

El Cuerpo principal del trabajo comprende tres capítulos. El primero estará dedicado al análisis pormenorizado del Trazo y el Vacío en cuanto a sus características plásticas dentro de la Pintura y a los niveles de abstracción alcanzados por esta disciplina. El segundo capítulo hará lo propio pero referido al arte de la Caligrafía. En el tercer capítulo se tomará en cuenta la información vertida en los dos capítulos anteriores para poder identificar los factores que facilitaron la integración estética de las dos artes, como así también para determinar finalmente los niveles de vinculación plástica que afectaron a ambas disciplinas y su grado de máxima afinidad.

2.1 PINTURA

2.1.1 PRESENTACIÓN

En su modalidad artística tradicional, la Pintura china ha venido desarrollándose sin solución de continuidad desde hace más de 2500 años.

Desde nuestra mentalidad, asociada a los significativos cambios de estilo en la historia del arte europeo, resulta difícil imaginarse que China pueda presentar constantes estéticas a lo largo del tiempo en una producción tan extensa y numerosa, dotándola de identidad en todo su derrotero.

A modo de común denominador, estas constantes estéticas le confieren un carácter particular y la dotan de características tradicionales específicas que la diferencian, en mayor o menor medida, de las manifestaciones artísticas provenientes de otras culturas.

Más allá de las diferentes variables estilísticas generadas durante las sucesivas dinastías, fruto del gusto y la valoración estética propia de cada época, China ha sabido conservar un sustrato esencial en la tradición de su pintura que la torna inconfundible e imperecedera a lo largo del tiempo

El manejo del Trazo y de los Vacíos, conforma uno de los aspectos fundamentales de aquel sustrato esencial, oficiando asimismo de nexo con el arte de la Caligrafía.

2.1.2 ANTECEDENTES

Tenemos un registro tardío de las primeras pinturas ejecutadas sobre seda: su origen se remonta al siglo V AC.

Procuraremos pues realizar previamente un sintético análisis de las manifestaciones pictóricas que precedieron nuestro objeto de estudio: las pinturas rupestres, las decoraciones en cerámicas neolíticas y las pinturas ornamentales realizadas en laca.

Pinturas rupestres:

Las paredes rocosas albergan los primeros antecedentes de la Pintura en China.

La clasificación cronológica de las pinturas rupestres chinas permite distinguir las siguientes épocas:

- a) pinturas de los cazadores epipaleolíticos (10.000–6.000 AC), con grandes figuras de animales.
- b) pinturas de los cazadores modernos (8.000–4.000 AC)
- c) pinturas de los pastores y ganaderos (3.500–2.000 AC), con representaciones de animales domesticados y de actividades rituales. Esta época estilística comprende otras dos fases, entre el 1.200–200 AC ₆ y entre el 900–1600 DC.



6. Pintura rupestre, 1200-200 AC

En la ilustración 6, y tal como ocurre con la generalidad de las pinturas rupestres, el tratamiento plástico de la imagen se circunscribe a la representación de *figuras* sobre un *fondo* rocoso.

La iconografía de las pinturas rupestres comprende, además de representaciones individuales de animales, escenas completas de caza, máscaras, huellas de manos y cascos, huellas de vasos y motivos abstractos como líneas en zig-zag, círculos y espirales.

Cerámicas neolíticas:

Otro valioso antecedente que complementa al anterior lo constituye la ornamentación sobre piezas cerámicas.

En el caso de las cerámicas neolíticas su antigüedad se extiende del año 5.000 al 1.500 AC

Los recipientes pintados con colores negros y rojos, muestran representaciones de animales (peces, ranas, sapos, ciervos, aves) 7, peces combinados con rostros humanos o máscaras 8, además de una gran cantidad de modelos geométricos generando tramas, y de bandas utilizadas como decoración

Tal como se aprecia en los recipientes de la ilustración 9, podemos detectar aquí un gusto por el dinamismo al aplicar el trazo, lo que constituirá, más adelante, una de las características esenciales de la Pintura china tradicional.



7. Cerámica neolítica con figura de rana



8. Cerámica neolítica con máscara



9. Cerámicas neolíticas decoradas con bandas y tramas

La pintura en laca:

Si bien la pintura en laca se debe considerar como un arte decorativo independiente, las piezas halladas en la tumba del duque Yi de Zen (fallecido en el año 430 AC) se encuentran entre las primeras pinturas ornamentales que se han conservado. En el ataúd y en la copa de vino se puede apreciar una delicada ornamentación, resuelta cuidadosamente mediante refinados pinceles ¹⁰⁻¹¹



10. Ataúd ornamentado del duque Yi de Zen



11. Copa de vino decorada del duque Yi de Zen

Es de destacar el importante protagonismo de la línea en los motivos representados, que incluyen animales, plantas, nubes y dragones.

En cuanto a las composiciones, éstas se resuelven simétricamente en base a un eje. Con respecto a la paleta cabe destacar que el rojo, el negro, el amarillo, el marrón, el azul, el verde, los tonos dorados, los tonos plateados y el gris plateado se encontraban entre los colores preferidos de la Época de los Reinos Combatientes.

La primera pintura sobre seda

Dama del Fénix:

En el año 1957, en unas excavaciones realizadas en Changsha (originalmente perteneciente al Estado de Chou), fue hallada la pintura sobre seda más antigua conservada hasta el momento ¹². Data, como ya señaláramos, del siglo V AC. Mide aproximadamente 20 x 30 cm., y representa a una mujer ricamente ataviada, acompañada de un dragón y de un ave fénix. El dibujo de las figuras se nos presenta mediante un trazo delgado, prácticamente constante en su grosor, revelando el interés temprano de los chinos por la resolución de las imágenes a través de la línea



12. *Dama del Fénix*

2.1.3 EL TRAZO

El trazo será la piedra basal sobre la cual China *construirá* su Pintura. Artistas de diferentes épocas y temperamentos darán cuenta en sus obras de las múltiples posibilidades expresivas del Trazo asociado al Vacío, bien desde sus vertientes más contenidas hasta sus manifestaciones más excéntricas y extrovertidas. De conformidad con ello surgirían diferentes modalidades del trazo, destinadas a cubrir distintas necesidades expresivas.

LAS MODALIDADES DEL TRAZO Y SU VALOR EXPRESIVO

Para poder analizar en detalle las diferentes modalidades y posibilidades expresivas del Trazo, tendremos en cuenta su clasificación en diferentes variantes.

Dichas variantes se presentan a continuación, asociadas a su valor expresivo:

DE ACUERDO A LA FUNCIÓN:

El Trazo como contorno:

- **El Trazo homogéneo:** carácter contenido y controlado
- **El Trazo modulado:** carácter rítmico y dinámico

El Trazo como volumen:

- **El Trazo único:** carácter sintético

DE ACUERDO A LA CARGA DE TINTA:

- **La Tinta concentrada:** carácter contrastante
- **La Tinta diluida:** carácter leve y fluido

DE ACUERDO A LA CARGA DE AGUA:

- **El Trazo húmedo:** carácter sedoso
- **El Trazo semiseco:** carácter áspero

DE ACUERDO AL RECORRIDO DE LA LÍNEA:

- **El Trazo trémulo:** carácter inestable
- **El Trazo curvilíneo:** carácter fluido
- **El Trazo anguloso:** carácter tenso y enérgico

Pasemos ahora al análisis pormenorizado de cada situación:

EL TRAZO DE ACUERDO A LA FUNCIÓN

El Trazo como CONTORNO:

En este caso el trazo se nos presenta delineando los perfiles y contornos de los motivos representados, pudiendo adoptar como tal dos modalidades:

- **El Trazo homogéneo**
- **El Trazo modulado**

El Trazo homogéneo:

Es aquél cuyo grosor y cuya carga de tinta se mantienen prácticamente constantes a lo largo de su recorrido.

Entre las posibilidades de grosor que ofrece este trazo, los artistas chinos han optado preferentemente por las opciones más finas y delicadas ¹³

El trazo homogéneo fino responde a un temperamento contenido y controlado, confiriéndole a la imagen un tono sereno y reposado, libre de tensiones acentuadas y abruptos contrastes.

Dentro del panorama de la Pintura, la elección de esta calidad de línea deriva por lo general en:

- Tratamiento delicado y laborioso de la imagen.
- Gusto por el detalle.
- Sentido atemperado del volumen.



13. Trazo homogéneo fino

El Trazo modulado:

En este caso, la línea se nos presenta con francos engrosamientos y adelgazamientos, que se van alternando rítmicamente a lo largo de su recorrido.

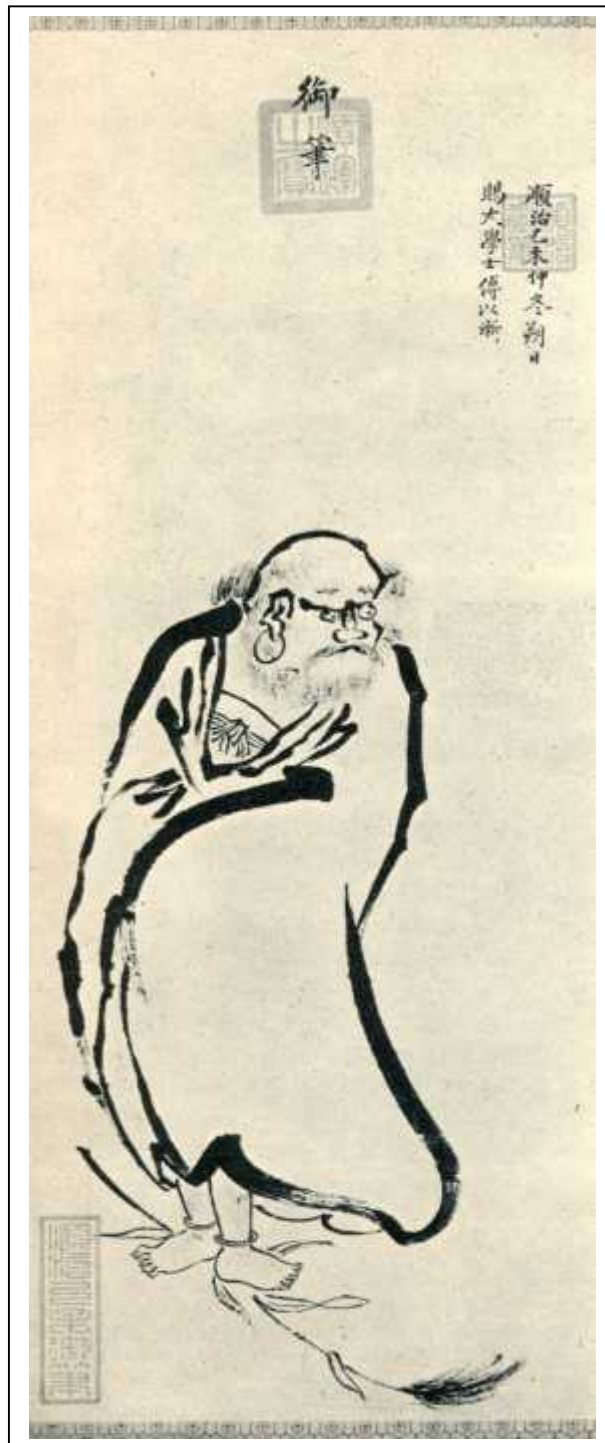
Su aporte más significativo radica en la notable capacidad de sugerencia del volumen aunada al sentido rítmico mencionado, cuando aparece como contorno de formas cerradas.

Un temperamento más reposado y contenido del pintor derivará en una modulación más leve de la línea ¹⁴



14. Trazo modulado moderado

Cuanto más acentuada es la modulación de la línea, mayor es el sentido de síntesis obtenido en el tratamiento de la imagen, revelando asimismo la presencia de un espíritu más inquieto por parte del artista.¹⁵



15. Trazo modulado acentuado

El Trazo como VOLUMEN:

En este caso el trazo pasa a ser percibido, no ya como el contorno de un volumen, sino como el volumen mismo.

A este tipo especial de pincelada los chinos la denominan **Trazo único** o **Pincelada única**³

La elección de este tipo de trazo deriva por lo general en:

- Tratamiento rápido y sintético de la imagen
- Supresión de detalles irrelevantes
- Sugerencia del volumen

La ejecución de este tipo de trazo requiere de un carácter espontáneo y de una elevada capacidad de síntesis por parte del artista ¹⁶



16. Trazo único

EL TRAZO DE ACUERDO A LA CARGA DE TINTA

Conforme al grado de concentración de la tinta en la carga del pincel podemos distinguir:

- **La Tinta concentrada**
- **La Tinta diluida**

La Tinta concentrada:

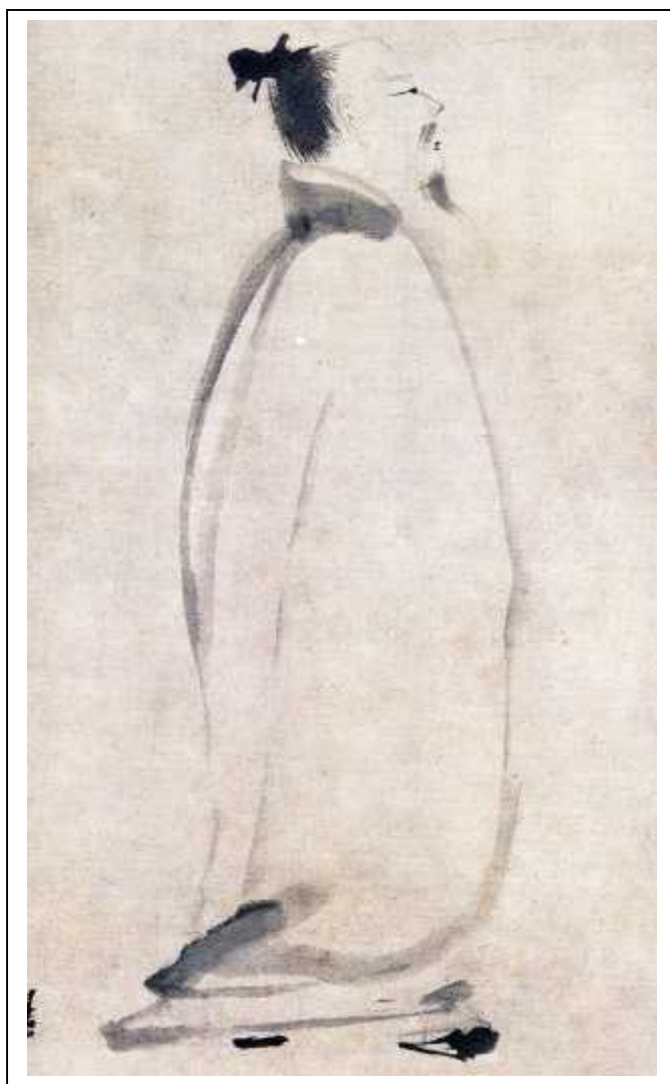
Cuando en la carga del pincel la tinta se halla disuelta en una cantidad mínima y ajustada de agua, se la denomina *tinta concentrada*. En este caso, la tinta se presenta espesa y los valores que genera son netos y bajos (negro y grises oscuros). El trazo, a su vez, suele ser fluido pero denso, o con un ligero arrastre. La imagen resulta así nítida y bien perfilada.¹⁷



17. Tinta concentrada

La Tinta diluida:

Cuando en la carga del pincel la tinta se halla disuelta en una cantidad abundante de agua, se la denomina *tinta diluida*. En este caso, la tinta se presenta muy líquida y los valores que genera son medios y altos (grises claros), mientras que el trazo resulta muy fluido y ligero. La imagen adquiere aquí un carácter más leve y vaporoso. ¹⁸



18. Tinta diluida

EL TRAZO DE ACUERDO A LA CARGA DE AGUA

En este caso, la heterogeneidad se traduce en las diferencias de valor del trazo o bien en la discontinuidad del mismo.

Los cambios derivan aquí de la relación tinta / agua, y generan:

- **El Trazo húmedo**
- **El Trazo semiseco**

El Trazo húmedo:

En este caso, el pincel está embebido con una cantidad regular o abundante de agua, y la línea que genera nos transmite una sensación sedosa o húmeda en los motivos pintados.

La pincelada se nos presentará fluida y el trazo resultará compacto cuando el soporte sea poco absorbente ¹⁹, mientras que aparecerá difuminado cuando se ejecute sobre un soporte muy absorbente ²⁰



19. Trazo húmedo sobre soporte poco absorbente



20. Trazo húmedo sobre soporte absorbente

El Trazo semiseco:

Cuando en la carga del pincel la tinta se halla disuelta en una cantidad escasa de agua, el pincel se presenta semiseco y experimenta un acusado arrastre en su desplazamiento sobre la superficie del papel o la seda.

Este arrastre genera una discontinuidad en el registro del trazo, ya que el pincel va cediendo de a ratos y en forma despareja la tinta que transporta, dejando espacios en blanco a medida que avanza. El trazo se nos presenta desparejo, abierto y deshilachado.

Este tipo de trazo resulta adecuado para transmitir sensaciones de aspereza. y rusticidad.

Dentro de esta situación, los chinos distinguen dos variables: *el pincel seco* y el *blanco volador*.

El pincel seco: Aquí los pelos del pincel se mantienen concentrados en la punta, la ejecución del trazo tiende a ser lenta y cuidadosa, y su efecto es áspero pero delicado ²¹



21. Trazo semiseco: *pincel seco*

El blanco volador: Con el *blanco volador*, los pelos del pincel están despeinados, la ejecución del trazo suele ser rápida, y su efecto es deshilachado, áspero y salvaje. 22



22. Trazo semiseco: *blanco volador*

EL TRAZO DE ACUERDO AL RECORRIDO DE LA LÍNEA:

En China, los pintores han llegado a asociar el diseño redondeado o anguloso de la pincelada con el carácter del motivo representado. Esta modalidad caracterizó a la pintura de paisaje de la Dinastía Sung. Gracias a este singular vínculo, el espectador puede inferir la naturaleza de los seres o elementos representados al percibir el recorrido del trazo con que están pintados. Esta alternativa le pertenece en exclusividad a la cultura china, cultura que ha sabido sacar partido de la línea con una técnica diferente.

De conformidad con este planteo, podemos distinguir 3 tipos de trazo:

- **Trazo trémulo**
- **Trazo curvilíneo**
- **Trazo anguloso**

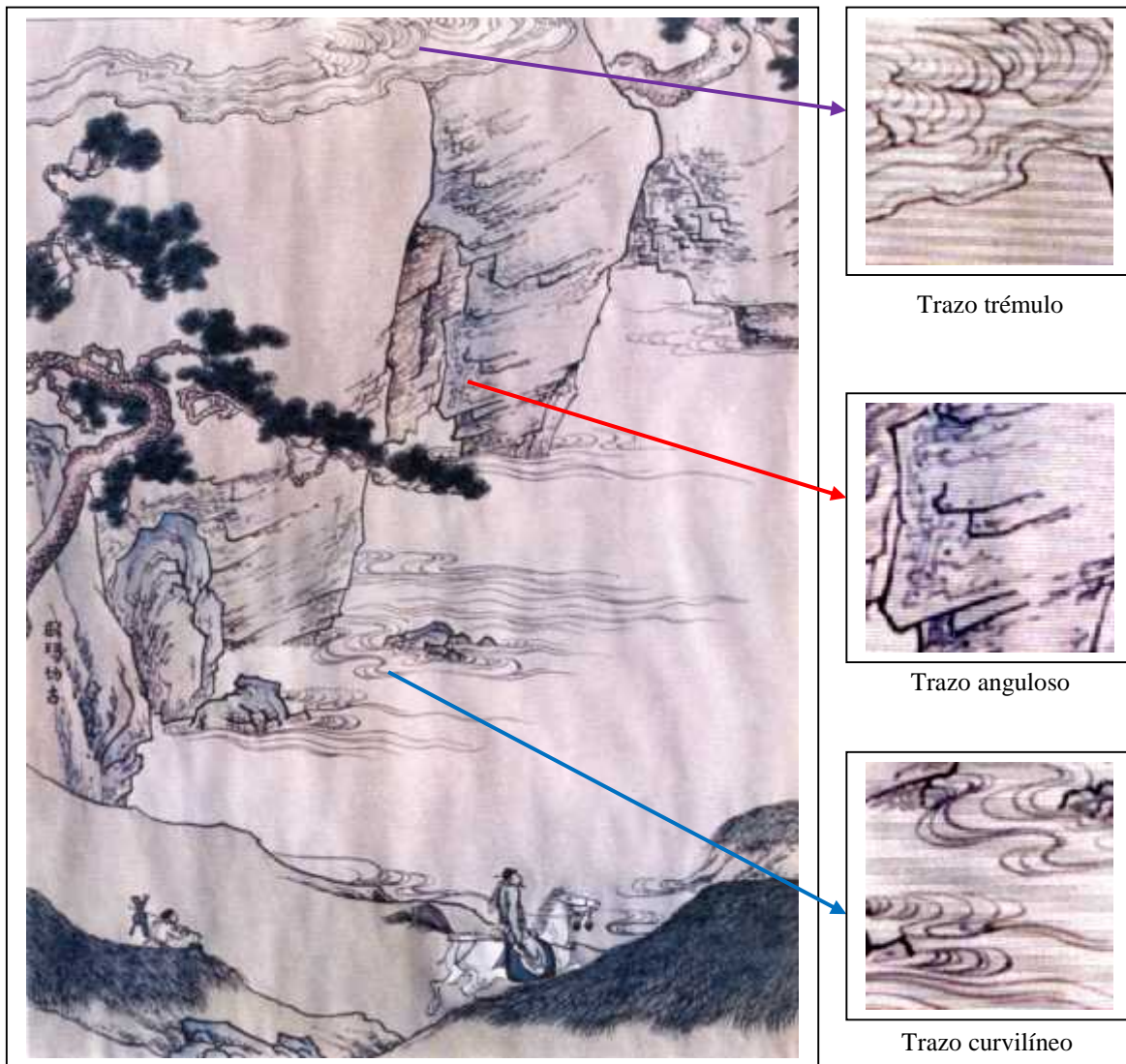
En la ilustración 23, por ejemplo, podemos distinguir una clara diferencia entre el trazo de las nubes, el de las rocas y el del agua.

Esta diferencia, además de enriquecer plásticamente la escena, nos habla de la singularidad en la esencia de los motivos representados.

El contorno de las nubes aparece resuelto con un trazo trémulo y ondulante, dando cuenta del carácter vaporoso y cambiante de aquéllas.

El dibujo de las aguas, ondulante y zigzagueante, revela un carácter blando en su fluir constante.

En cuanto al contorno de las rocas, anguloso y enérgico, nos remite al carácter áspero y poderoso de las montañas.



23. Trazos trémulo, curvilíneo y anguloso

La libre combinación de los diferentes tipos de Trazo:

Si bien hemos considerado por separado los diversos tipos de trazo a fin de facilitar su reconocimiento, lo usual es que los artistas los combinen para enriquecer plásticamente la composición, tal como puede apreciarse en la ilustración 24.

El pintor evaluará aquí los aportes expresivos que se desprenden de las distintas modalidades de la pincelada, y procurará que esos aportes se potencien vinculando las variantes expresivas de la línea.

Así, por efecto del contraste simultáneo, los trazos ven enriquecido su caudal expresivo en una confrontación que exalta las diferencias. Sostener la unidad en la variedad será aquí la clave del diseño.

Si la relación es acertada, la combinación de diferentes tipos de línea redundará en beneficio del conjunto, ya que la composición general resultará gráficamente más variada.

De la adecuada selección y combinación de las modalidades del trazo surgirá entonces el enriquecimiento plástico de la imagen buscado por el artista.

Esta singular modalidad compositiva ha generado uno de los aportes más valiosos de China a la historia del Arte: obras de una singular riqueza resueltas con una ajustada economía de medios. Tratemos de apreciar estas cualidades en otro ejemplo:



24. Rama de magnolia, Chi Pai Tche

En esta obra vemos que las ramas están resueltas con la pincelada única. El pincel está cargado con tinta muy concentrada y tiene una cantidad ajustada de agua. Esto genera cierto arrastre en su desplazamiento sobre el papel. Los pelos, separados entre sí, van dejando espacios en blanco a lo largo de su recorrido, en franco contraste con el negro pleno de la tinta. El efecto de la pincelada es áspero y seco.

Las flores, en cambio, han sido ejecutadas con un trazo modulado de contorno. El pincel está cargado con tinta muy diluida y los pelos se aglutinan en la punta. Esto permite un desplazamiento cómodo del pincel y una modulación fluida de la línea. Así, un trazo variable y compacto sugiere el volumen de los pétalos. Su mediatinta contrasta levemente con el gris de los sépalos. El efecto del trazo es aquí aterciopelado y húmedo, en concordancia con la textura aterciopelada de los pétalos.

Así, a modo de complementarios, los trazos de las ramas y de las flores acaban resolviéndose con diferentes modalidades en la pincelada:

- **Trazo modulado** (pétalos)
- **Trazo único** (ramas y sépalos)
- **Tinta concentrada** (ramas)
- **Tinta diluida** (pétalos y sépalos)
- **Trazo húmedo** (pétalos y sépalos)
- **Trazo semiseco** : blanco volador (ramas)
- **Trazo curvilíneo** (pétalos)
- **Trazo anguloso** (ramas)

INFLUENCIA DEL BUDISMO T'CHAN

Ya en el siglo I, los trazos espontáneos y expresivos, cargados de vivacidad, de un artista anónimo, acaban plasmando una imagen que pone de relieve toda la potencialidad expresiva del trazo modulado ²⁵



25. Trazo modulado acentuado, siglo I

No obstante su falta de pretensiones artísticas en cuanto a erudición o profesionalismo, esta pintura atesora la rara virtud de anticiparse por siglos a uno de los fenómenos más notables acaecidos dentro del arte chino: la Pintura T'chan

Es a partir del siglo X que, merced a esta corriente derivada del Budismo T'chan, el trazo modulado acentuado recupera un papel significativo y pasarían a ser uno de los recursos más apreciados por los llamados *pintores individualistas* para expresar el sentido espontáneo de la vida.

Como ya hemos visto en la información introductoria, el Budismo T'chan propicia una toma de conciencia de la naturaleza búdica mediante un solo relámpago intuitivo.

Correspondiéndose con ello, la Pintura T'chan construye la imagen con trazos rápidos y directos, apelando a la soltura del artista y a una fuerte aplicación caligráfica del pincel.²⁶



26. Pintura budista t'chan

Además del trazo fuertemente modulado, el trazo único fue un recurso muy apreciado por los monjes budistas t'chan. Esta modalidad de la pincelada cuenta también con tempranos antecedentes dentro de la historia de la Pintura china, tal como se puede apreciar en la pintura de la ilustración 27, hallada en una tumba cuya antigüedad se ubica entre los siglos III y IV AC.



27. Trazo único y trazo modulado, siglos III-IV

Si observamos el arbusto ubicado en la parte izquierda de la escena, veremos que su volumen aparece resuelto mediante el trazo único, apelando a unas pocas pinceladas frescas y directas.

No obstante estos antecedentes, será a partir de la Pintura T'chan que esta modalidad del trazo alcanzará un desarrollo artístico sin precedentes ²⁸, siendo posteriormente adoptada por otros artistas temperamentamente afines a la representación sintética y espontánea de la imagen ²⁹, llegando a extenderse su influencia hasta los tiempos presentes.³⁰



28. Pintura T'chan del siglo X



29. Pintura de Chu Tá , siglo XVIII



30. Pintura de Chang Tai Chien, siglo XX

LAS TÉCNICAS DEL PINCEL

A partir de las consideraciones precedentes podemos ahora analizar las técnicas asociadas a las modalidades del trazo dentro de la Pintura china tradicional.

De conformidad con ello, los chinos distinguen 3 tipos de técnica en el manejo del pincel:

- ***Kung pí*** (kung = trabajo ; pí = pincel)
- ***Mo gou*** (mo = sin ; gou = huesos)
- ***Shiè i*** (shiè = escribir ; i = expresión)

Técnica *kung pí* : privilegia la descripción precisa y delicada de los contornos de la imagen ³⁴

Se ejecuta sobre un soporte de escasa absorción, pudiendo ser seda o papel tratados con alumbre.

Como se trata de una superficie poco absorbente los registros de las pinceladas quedan circunscriptos a las zonas de contacto del pincel con el soporte.

Esta técnica se caracteriza por un enfoque analítico de los motivos, mediante una labor precisa y minuciosa del pincel al momento de representar los detalles de las formas pintadas

De ello deriva un gusto por el dibujo descriptivo y una predilección por las modalidades más contenidas de la pincelada: el trazo homogéneo y el trazo levemente modulado.

En cuanto a los esfumados, éstos son controlados cuidadosamente para lograr un perfecto acabado.

Elegante y minuciosa, la técnica *kung pí* se vinculará con frecuencia al refinamiento y la complacencia de la vida cortesana.

Al momento de elaborar la pintura con las características señaladas, podemos reconocer tres variantes: una más naturalista que apela a un uso más saturado de la paleta local ³¹ , otra levemente cromática que atenúa la saturación de la paleta local ³² , y otra menos naturalista y de uso poco frecuente, que prescinde de la paleta local ³³



31. Técnica *kung pi* más cromática



32. Técnica *kung pi* menos cromática



33. Técnica *kung pi* acromática

Técnica *mo gou* : procura una representación sintética de la imagen, utilizando un soporte de escasa absorción, que puede ser papel o seda con alumbre, y apelando frecuentemente a colores de la paleta local ³⁴, aunque también se puede dar el caso de sólo haga un uso parcial de dicha paleta ³⁵ , o bien que recurra sólo a la tinta negra. ³⁶



34. Técnica *mo gou* más cromática



35. Técnica *mo gou* menos cromática



36. Técnica *mo gou* acromática

En esta técnica, la limitada capacidad de absorción del soporte hace que los bordes de la pincelada queden claramente definidos, derivando en contornos netos bien perfilados, ya que la formación accidental de las aureolas se circunscribe al interior de las formas creadas por los trazos y no excede sus límites.

El componente accidental se hace presente en los azarosos difuminados generados por las aguadas dentro de las zonas de contacto del pincel con el papel o la seda, dotando de espontaneidad a la imagen.

Resulta característico de este estilo que el pincel se impregne con más de un color en forma sucesiva : primero absorbe un color con la totalidad de la brocha de pelos, y luego absorbe otro color pero embebiendo parcialmente la brocha, de manera tal que el último color queda concentrado en la punta del pincel. Al aplicar la pincelada ambos colores aparecen sobre el soporte con un degradé que los funde.

Esto se puede comprobar al momento de pintar una hoja en el siguiente ejemplo 37



37. Pintura de una hoja con dos colores

En este caso el pincel se ha embebido primero con color verde y luego se ha cargado de marrón en la punta. Al realizar el trazo único para definir el plano de la hoja el pincel descarga en la punta el color marrón y al apoyar el resto de la brocha desprende el color verde.

Por efecto del agua que los diluye, ambos colores se funden espontáneamente, generando un degradé de matices.

Este peculiar tratamiento de la aguada le confiere a la técnica *mo gou* la encantadora frescura asociada a la forma accidental con que acaban fusionándose los colores.

También requiere, de parte del artista, una visión sintética del motivo representado, dada la supresión de los detalles.

Por último destacaremos que esta técnica contempla la aplicación de las modalidades más espontáneas y abstractas de la pincelada: el trazo francamente modulado y la pincelada única.

Técnica *shìè i* : Al igual que en el caso anterior, esta técnica privilegia un enfoque sintético del tema, pero lo hace sobre un papel absorbente y de una forma más radicalizada.

Cuando el papel es muy absorbente y la carga de agua transportada por el pincel es abundante o al menos suficiente, la tinta se expande más allá de la zona de contacto del pincel con el soporte.

Como consecuencia de ello y a diferencia de lo que ocurre con las técnicas anteriores, los contornos de las formas se nos podrán presentar aquí difuminados.

Esto dota a la imagen de un acabado aterciopelado, como así también de cierta frescura derivada del componente accidental que interviene en la expansión irregular de la tinta.

Su paleta puede recurrir de manera plena o parcial a la coloración local, o bien puede apelar solamente al uso de la tinta negra, dando así las variables de esta técnica: más cromática, menos cromática y acromática respectivamente. 38-39-40



38. Técnica *shìe i* más cromática

39. Técnica *shì i* menos cromática40. Técnica *shì i* acromática

Otro factor determinante que interviene en la técnica *shì i* influyendo en la elaboración de la imagen es la velocidad de la pincelada

El avance lento o rápido del pincel determinará variaciones en el registro del trazo.

Estas variaciones estarán pues, asociadas al tiempo de descarga de la tinta, guardando asimismo un vínculo estrecho con la relación tinta-agua y con el grado de absorción del papel como soporte.

Cuanto más lento sea el desplazamiento del pincel tanto mayor será la posibilidad de descarga. Esto se potenciará, naturalmente, con una proporción generosa del agua en la carga de tinta, y con una mayor permeabilidad del papel.

Por el contrario, el desplazamiento veloz del pincel reducirá las posibilidades de aquella descarga, y ello también quedará reflejado en el recorrido del trazo. Si, como resulta frecuente, el pincel va trazando las pinceladas con variaciones en la velocidad de su desplazamiento, en el trazo se irán registrando los cambios derivados de ello.

Esto es muy importante porque nos abre la posibilidad, como espectadores, de reconstruir el ritmo de ejecución de la obra: no sólo podemos percibir los trazos, sino que además, a través de su registro, podemos recrear o intuir las aceleraciones y los retardos que el artista le imprimió a la pincelada.

A modo de ejemplo analizaremos la imagen de la ilustración 41

Podemos ver que el pintor nos sugiere la presencia de unas barcas frente a un gran acantilado.

Si observamos el trazo que define las barcas advertiremos que la tinta se ha expandido sobre el papel en determinados puntos.

Esto se debe a que el pintor redujo por un instante la velocidad del desplazamiento del pincel en esos puntos, descargando por tanto en ellos una mayor cantidad de tinta que en el resto del dibujo, y dándole tiempo al papel para que absorba la tinta y se expanda.



41. Registros de la velocidad de la pincelada

La libre combinación de las técnicas

Si bien la existencia de diferentes técnicas responde a la demanda de satisfacer distintas necesidades expresivas, resulta bastante frecuente en China que un mismo artista tenga la capacidad para dominar una variedad de técnicas con maestría o, al menos, con una habilidad respetable.

En este sentido, para un occidental resulta llamativo que la autoría de la pintura que aparece en la ilustración 42 corresponda a la misma persona que realizó las pinturas de las ilustraciones 16 y 18



42. *Paisaje con nieve*, Liang K'ai

Si comparamos las tres obras elaboradas por Liang K'ai no podemos menos que sorprendernos por la soltura y la maestría con que este artista ha resuelto con distintos trazos y diferentes técnicas tres motivos de características expresivas tan disímiles.

En la ilustración 16 apela básicamente al trazo único y la técnica *shiè i* para poner de manifiesto la potencia arrolladora y salvaje de un ermitaño taoísta.

En la figura 18, revela la distinguida elegancia cortesana del famoso poeta Li Po , visible en la tersura del ropaje dibujado magistralmente con un trazo modulado de tinta diluida.

Mientras que en la ilustración 42, contrastando con los dos casos anteriores, el manejo de la técnica *kung pí* le resulta más propicio para describir en detalle el misterioso encanto de una escena nevada

De ahí que no sea incoherente y resulte bastante frecuente que un mismo artista incorpore distintas técnicas en una misma composición, con la sola condición de que dichas técnicas queden armónicamente integradas.

Uno de los ejemplos más radicales en este sentido, lo constituye el pintor Chi Pai-shih

En la ilustración 43 podemos verificar la concurrencia de dos estilos muy diferentes en una misma obra



43. Técnicas *kung pí* y *shiè i*



Detalle

En efecto, mientras que la flor y los tallos del loto están resueltos resueltos con pinceladas espontáneas, respetando la síntesis y la rapidez característica de la técnica *shiè i*, advertimos con sorpresa que la libélula está minuciosamente dibujada con el detalle proporcionado por la técnica *kung pí* y la línea homogénea fina, enriqueciendo plásticamente la composición desde el contraste simultáneo: la delicadeza y la fragilidad que transmite el dibujo del insecto contrasta con la aspereza y la fuerza que se desprende de la pincelada en el tratamiento de los tallos y la flor.

No obstante estas sustanciales diferencias, la libélula y la flor de loto se integran en un todo armónico gracias al uso compartido del color púrpúreo.

De manera equivalente al caso anterior, pero esta vez ejemplificando la combinación de las técnicas *mo gou* y *kung pí*, presentamos la pintura de la ilustración 44.

En este caso el contrapunto plástico se da entre el dibujo delicado de los narcisos, en estilo *kung pí*; y el tratamiento sintético de la roca y de las hojas otoñales, resueltas con la pincelada única asociada a la técnica *mo gou*



44. Técnicas *kung pí* y *mo gou*

En otras ocasiones la combinación de las diversas técnicas se resuelve a partir de otra variante, consistente en la aplicación de diferentes técnicas pero dentro de una misma figura.

A modo de ejemplo presentaremos dos situaciones: en la primera se aplicarán simultáneamente las técnicas *kung pí* y *mo gou* en la figura humana ⁴⁹ mientras que en la segunda la aplicación de las mismas técnicas se harán sobre plantas de loto ⁴⁵



45. Técnicas *kung pí* y *mo gou*

Observando las modalidades del Trazo que aparecen en el dibujo de ambos personajes, resulta llamativa y contrastante la combinación del trazo fino y homogéneo de la técnica *kung pi*, reservado para la descripción minuciosa del rostro, las manos y el cabello; con el trazo fuertemente modulado de la técnica *mo gou*, aplicado en la representación sintética del ropaje.

Pasemos ahora al otro ejemplo:



Técnica *kung pi* : flores



Técnica *mo gou* : hojas



46. Técnicas *kung pi* y *mo gou*

Al contemplar el detalle de la pintura, advertimos un fuerte contraste entre la pincelada levemente modulada de la técnica *kung pí*, reservada para los contornos de los pétalos; y los audaces brochazos del trazo único, que definen sintéticamente la superficie de las hojas del loto aplicando la técnica *mo gou*.

Como podemos comprobar, dentro del vasto panorama que nos ofrece la Pintura tradicional china, son considerables las posibilidades de realizar combinaciones entre las variadas técnicas del pincel asociadas a los diversos tipos de trazo, generando de esta manera una alternativa singular y diferente dentro de la historia del Arte.

2.1.4 EL VACÍO

En el título de esta tesis hablamos del Trazo chino y del *Vacío que lo anima*.

Nos detendremos pues a analizar en detalle aquellas razones por las cuales el Vacío adquiere esta capacidad tan peculiar en relación al Trazo.

En tal sentido, dentro de la Pintura podemos reconocer una serie de variantes plásticas y expresivas que son adoptadas por el espacio vacío en estrecha relación con las técnicas del pincel y con las influencias filosóficas.

LAS MODALIDADES DEL VACÍO Y SU VALOR EXPRESIVO

El Vacío como aliento:

En la Pintura china tradicional, la representación del espacio vacío se resuelve por omisión, es decir, dejando la superficie del papel o la seda libre de toda pincelada

El Vacío es el complemento del trazo, el espacio en blanco a través del cual el trazo “respira”.

Para garantizarlo se deberán incluir siempre espacios libres en la composición general y en toda trama o textura formada por los trazos ⁴⁷

Guardando una proporción justa, los espacios libres de los vacíos permitirán que la trama de los trazos sea lo suficientemente cerrada como para mantener la cohesión de los trazos y lo suficientemente amplia o abierta como para permitir que la energía circule entre ellos.

.

Entre las numerosas referencias hechas por los críticos de arte chinos acerca de la importancia de los vacíos en cuanto *aliento*, podemos citar las de Huang Ping-Huang y Li Sihua.

Dice Huang Ping-Hung: *Las pinceladas rizadas pueden ser apretadas hasta el punto de no dejar circular el aire, y dar al mismo tiempo la impresión de que en medio de ellas pueden los caballos galopar a sus anchas* ⁴



47. El Vacío como Aliento entre las texturas de las rocas

Por su parte, Li Sihua dijo, refiriéndose a las pinturas antiguas: *Tales pinturas pueden contener multitud de cosas sin estar atiborradas, o sólo unas cuantas cosas y no ser dispersas ni pobres* ⁵, tal como se puede apreciar en las ilustraciones 48 y 49 respectivamente



48. El Vacío como Aliento en una composición compleja



49. El Vacío como Aliento en una composición sencilla

La proporción inadecuada de los espacios vacíos en el diseño de la pintura genera un atiborramiento tal de los motivos que las formas parecen no poder respirar a gusto, apartándose con ello de los principios estéticos clásicos.

Para comprobarlo haremos una comparación entre dos pinturas. En la primera de ellas el artista ha contemplado la necesidad del Vacío como Aliento, mientras que en la segunda el pintor ha hecho caso omiso de este principio 50-51



50. Proporción adecuada de espacios vacíos



51. Proporción inadecuada de espacios vacíos

El Vacío como Fondo

La relación plástica *figura-fondo* establece que el reconocimiento de una *figura* como tal nos genera la impresión de que hay un *fondo* que pasa por detrás de ella, suponiendo por lo tanto la presencia de un espacio. Cuando este espacio está libre de elementos se lee como Vacío.

En cuanto a la *figura*, si ésta se genera a partir de una forma cerrada y dotada de una coloración propia, es reconocida inmediatamente como tal, apareciendo a los ojos del espectador como superpuesta al *fondo* y con un espacio que la rodea.

En la ilustración 52 podemos ver que la imagen del personaje es identificada claramente como *figura*, y se nos muestra sobrepuesta al espacio vacío del fondo. Este claro reconocimiento de la figura surge de su forma cerrada dotada de un cromatismo propio, separándose por ello inmediatamente del vacío neutro que oficia de fondo



52. El Vacío como Fondo

Cuando la *figura* es cerrada y acromática, y presenta además una textura general y/o un lavado de tinta; la superposición con el Vacío del *fondo* resulta bastante neta ⁵³



53. El Vacío como Fondo

De la misma manera, cuando la *figura* es abierta y acromática, la aplicación de un lavado de tinta general hace que los contornos queden mejor delimitados y la *figura* acaba “cerrándose”, con lo cual se la percibe claramente superpuesta al Vacío del *fondo* que la rodea ⁵⁴



54. El Vacío como Fondo

El Vacío como Figura-Fondo:

Cuando tanto la *figura* como el *fondo* comparten el mismo color del soporte y el cierre de la *figura* se genera solamente a partir del trazo, la calidad plástica del *fondo* no presenta diferencias con la del interior de la *figura*. Esta situación de ambigüedad atempera la división entre *figura* y *fondo* generada por el contorno: si el Vacío se ubica dentro del contorno de la *figura* se lee como parte de ella, mientras que al ubicarse por fuera de la *figura* se lee como *fondo*, tal como se puede apreciar en la ilustración 55



55. El Vacío como Figura- Fondo

Cuando la figura es abierta y no tiene un lavado de tinta general, acaba interpenetrándose con el fondo en una relación ambivalente y dinámica, potenciándose aún más la ambigüedad de la situación anterior.

En *Flor al pie de una roca* 56, de Chu Tá, se puede apreciar claramente cómo el espacio vacío del fondo “penetra” en la *figura* a través del ángulo superior izquierdo de la roca, y juega como *fondo* y como *roca* al mismo tiempo.



56. El Vacío como Figura- Fondo

El Vacío como Espacio medible:

En este caso el Espacio vacío se nos presenta acotado en todas sus dimensiones, resultando por lo tanto medible y cuantificable, y al solo efecto de indicar que nada contiene, tal como se puede apreciar en la pintura de la ilustración 57

Para ello es necesario que en la composición general aparezca más de una figura, con lo cual el Vacío ubicado entre los motivos pintados nos sugiera la distancia que los separa, tanto en profundidad como lateralmente.

El artista resuelve plásticamente esta modalidad del Vacío apelando a las técnicas que sugieren el espacio, tal como podemos apreciar en la ilustración 57



57. El Vacío como Espacio mensurable

Sin embargo, para los chinos, el tratamiento del espacio vacío no se agotaría en las instancias mencionadas, sino que, muy por el contrario, éstas serían el punto de partida para una elaboración plástica que con el tiempo se transformaría en uno de los aportes más enriquecedores de China dentro de la historia del Arte.

El Vacío como Espacio incommensurable:

A diferencia del caso anterior, esta concepción del Vacío surge de una elaboración del espacio en la que el artista chino se propone sugerir o exaltar el carácter infinito e insondable de ese espacio.

Para poder lograrlo potenciará el valor expresivo de los Vacíos, nutriéndose e inspirándose en los principios taoístas, según veremos a continuación.

Sin duda será en los paisajes Sung donde esta modalidad del Vacío alcance sus expresiones más sugerentes ⁵⁸



58. El Vacío como Espacio incommensurable

INFLUENCIA DEL TAOÍSMO

Si bien podemos ubicar el origen del Taoísmo en el siglo VI AC, su influencia no se hará sentir en la Pintura sino hasta pasados unos siglos, luego de que los principios formulados por esta filosofía fueran asimilados por los artistas y volcados en consecuencia en sus pinturas

LA VALORACIÓN DEL VACÍO SUGERENTE (WU CHI)

Ya al analizar las formas abiertas en las variables del espacio vacío pudimos apreciar que cuando la relación figura-fondo se torna ambigua, fondo y figura acaban interpenetrándose, en un vínculo signado por la incertidumbre y favorecido por el Vacío en su condición más maleable.

La capacidad de sugerencia derivada de esta ambigüedad, asociada a la calidad plástica de los vacíos, acabaría por transformar el espacio en blanco de la seda y del papel en uno de los hitos insoslayables del arte chino

La singular capacidad de sugerencia y de infinitud que los pintores han logrado imprimirle nos obliga a un detenido análisis.

En primer lugar dejemos aclarado que los vacíos a los que nos estamos refiriendo no son ya vacíos en el sentido literal de que nada contienen.

En efecto, para el Taoísmo, el estado de lo Absoluto se representa simbólicamente como un círculo despojado de contenido (Wu Chi), haciendo con ello referencia a un Vacío aparente, en el que se concentran potencialmente todas las formas posibles antes de ingresar al mundo de lo manifiesto adquiriendo una forma determinada. En tal sentido, el Tao Tê Ching en su capítulo XXI nos dice:

La gran fuerza activa se manifiesta, pero sólo siguiendo al Tao
La naturaleza del Tao es a la vez invisible e intangible
Invisible e intangible, pero tiene formas en su seno.
Invisible e intangible, pero no carente de sustancia
*Y aunque la naturaleza del Tao es oscura y sutil, no carece de esencia*⁶

Pues bien, los vacíos que aparecen en la Pintura china serán el equivalente de aquel estado Absoluto en tanto plásticamente no sean simplemente un fondo neutro, sino un cúmulo de sugerencias y misterio.

Basta comparar, en este sentido, *La ninfa del río Lo* 59, de Ku K'ai-chih; con *Paseo por un sendero de montaña en primavera* 60, de Ma Yuan, para advertir una diferencia sustancial en la concepción plástica de sus espacios vacíos.

Tratemos pues de rastrear en la historia el cambio ocurrido en el enfoque del Vacío.



59. *La ninfa del río Lo*, Ku K'ai-chih

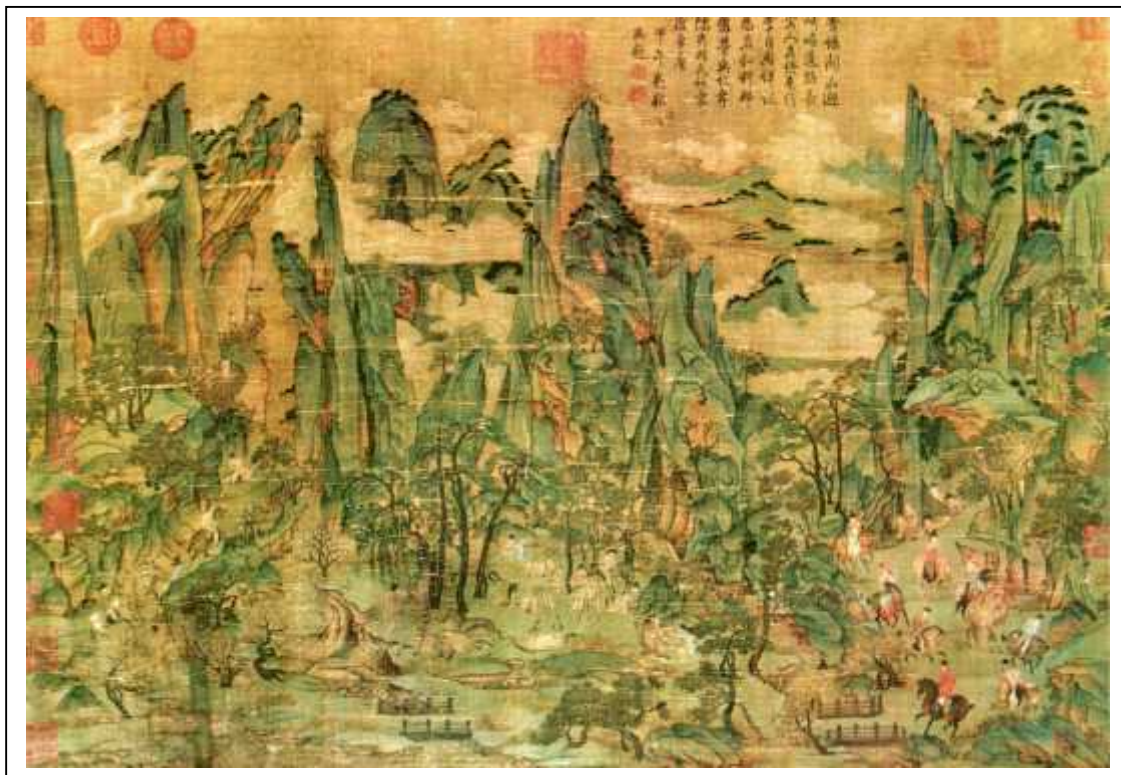


60. Paseo por un sendero de montaña en primavera, Ma Yuan

Del Vacío sugerido al Vacío sugerente

Podemos señalar, en principio, que los clásicos vacíos del periodo Sung devienen de un proceso de transformación en la calidad de los vacíos iniciado a partir de la pintura paisajística de la Dinastía T'ang.

Cuando observamos el *Viaje del Emperador Ming-huang a Chou* ⁶¹, advertimos claramente que al momento de la ejecución, el artista ha seleccionado tres modos distintos de representación para individualizar el cielo, las nubes y el agua.



61. *Viaje del Emperador Ming-huang a Chou*



Detalle



Detalle

En los detalles de la pintura notamos que la seda, libre de toda pincelada, oficia de cielo en la composición, presentándose a los ojos del observador como una superficie lisa y monocromática.

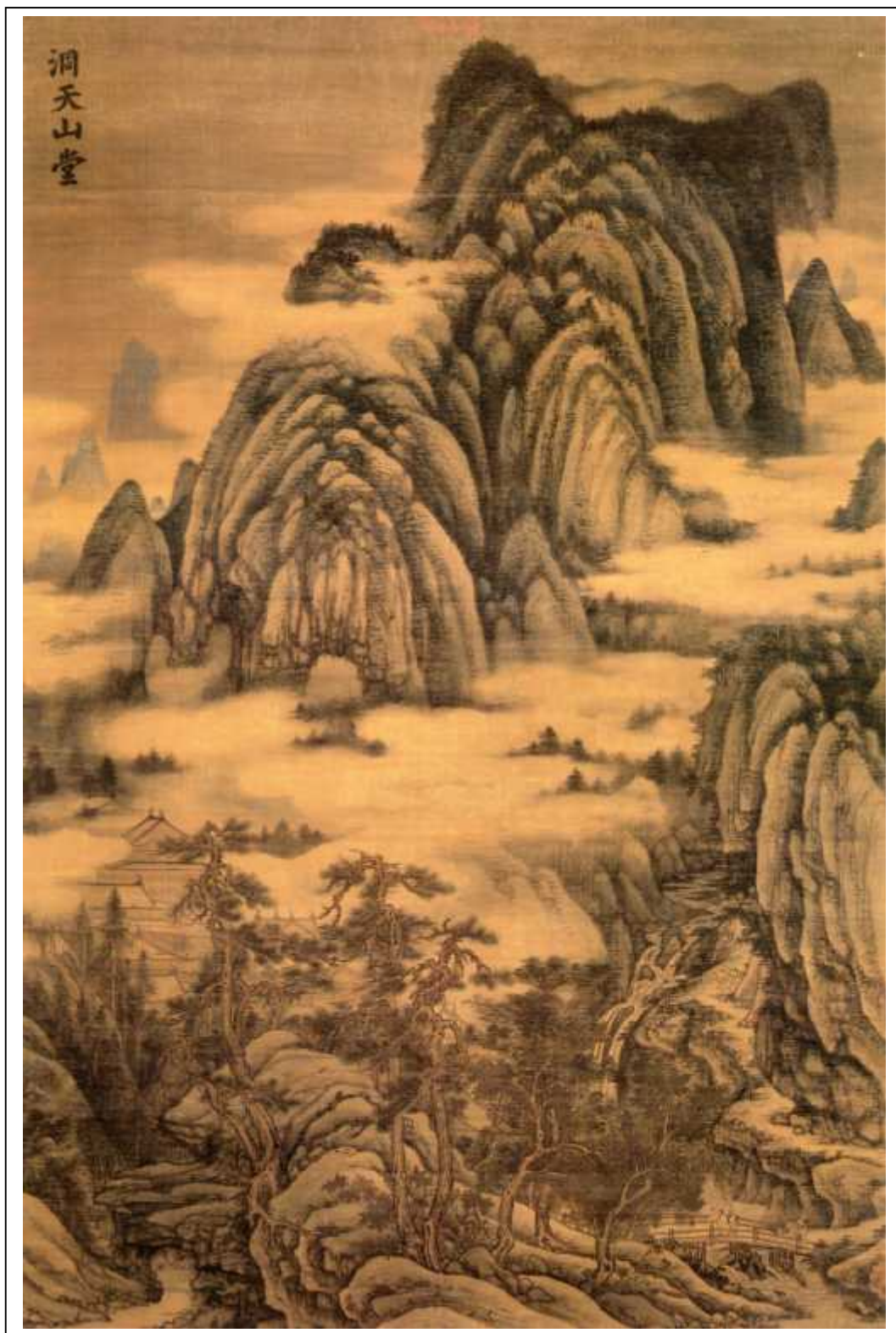
Las nubes y el agua, en cambio, tienen una presencia reconocible a través de un color específico, de un contorno definido y de un determinado tipo de pincelada. Una línea ondulante y delicada busca transmitir la blandura de la consistencia propia de ambos elementos. Hay semejanza en la trayectoria curva del trazo que afecta las nubes y los cursos de agua.

Esta semejanza, sin embargo, aparece quebrada por la aplicación del color : azul negruzco para los arroyos y blanquecino para las nubes.

Quedan pues claramente establecidas las diferencias para poder discriminar estos tres elementos en medio de una composición compleja.

Cuando del siglo VIII pasamos al siglo X, en el período de las Cinco Dinastías, y observamos el rollo de Tung Huan *Templo taoísta en las montañas* ⁶², podemos advertir un cambio importante: las nubes han perdido aquel tratamiento lineal que las caracterizaba y las delimitaba con un contorno.

Los bordes se han esfumado, aunque perdura un color blanquecino que nos permite localizarlas fácilmente en su trayectoria zigzagueante entre los macizos. Por lo demás, una paleta de suaves colores matiza la escena, y el agua del arroyo conserva un tono azulino.



62. Templo taoísta en las montañas



Detalle de las nubes



Detalle del arroyo

Hacia el final de las Cinco Dinastías se avanza en la capacidad de sugerencia: en *Viajeros en la densa foresta* ⁶³ se funde a lo lejos el cielo y las aguas. Desaparece así la línea de horizonte y entra en juego la ambivalencia



63. *Viajeros en la densa foresta*

Siguiendo adelante en el tiempo llegamos a los inicios de la Dinastía Sung.

Notamos que Chü-jan resuelve el paisaje recurriendo sólo a la tinta sobre seda, tal como se puede apreciar en *Picos y densa foresta* 64



64. *Sucesión de picos y densa foresta*, Chü -jan

Esta resolución monocromática contribuye enormemente para que las calidades del cielo, la niebla y la senda de la escena, se lean plásticamente de manera idéntica.

El aspecto que asumen deviene de una superficie sin tratar. Ya aquí cielo y nubes se funden sin solución de continuidad al pie de los picos más alejados.

De esta manera el artista comienza a asignarle a los espacios no pintados un protagonismo singular: estos vacíos empiezan a actuar como nexo entre los motivos representados, y se acrecienta su capacidad de sugerencia.

Entrado ya el siglo XI, Fan K'uan plasmará *Viajeros en la montaña* 65, una obra descollante en la historia china del arte.

Al igual que sucede con Li Ch'eng, una naturaleza inhóspita y agreste enmarca la escena, dándole a la pintura un carácter casi dantesco.

Por detrás de los riscos que aparecen en primer término, surge amenazante, como brotando de la niebla, un macizo rocoso de proporciones colosales.

La escala reducida de los viajeros que transitan al pie de la escena torna más vulnerable a los personajes

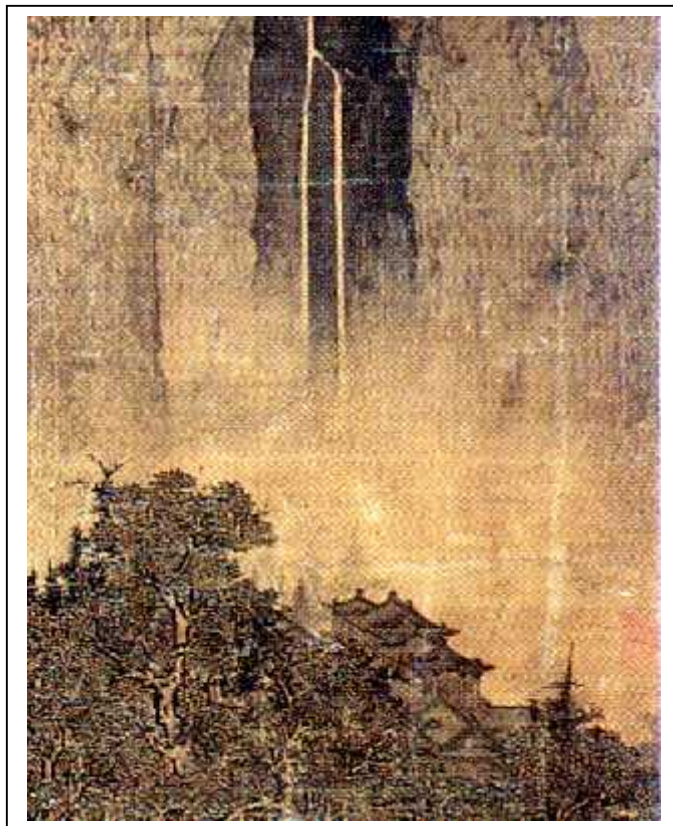
¿De dónde surge este espíritu tan particular que anima a la obra?

¿Qué ha provocado el viraje entre aquella visión extravertida y colorida del paisaje T'ang, y esta visión introvertida y monocromática de la naturaleza, en la que el misterio pasa a ser un componente esencial asociado a la niebla y al vacío en medio de lo agreste?

La respuesta podemos hallarla en la influencia que ejerció, como ya señaláramos, la filosofía más estrechamente vinculada a la pintura de paisaje: el Taoísmo. Como vemos, no obstante haber surgido hacia el año 600 A.C., durante la Dinastía Chou, recién alcanzará un peso relevante en el pensamiento artístico a partir de la Dinastía Sung, y en Fan K'uan tenemos un claro exponente de lo dicho.



65. *Viajeros en la montaña*, Fan K'uan



Detalle de la niebla



Detalle de los viajeros

Al respecto cabe transcribir dos párrafos de Michael Courtois referidos a los méritos de este artista:

(...) Coleccionistas exigentes, como Tong Yeu, pusieron de relieve que su grandeza residió ante todo, en la verdad de su inspiración y en la profundidad de su contemplación. Sabía “olvidarse de su propio ser” y pasar días enteros en el estudio intuitivo de los manantiales y de las rocas, con el espíritu “paralizado” y las ropas desabrochadas, reencarnando el desinterés y la abrupta simplicidad de los sabios taoístas, de los cuales, se dice, tenía las bruscas maneras, el aspecto, el estilo de vida y la actitud con respecto a los seres y las cosas.

De este modo, pudo expresar toda la espontaneidad y todo el dinamismo de la naturaleza más salvaje, que fue el tema fundamental de sus cuadros.

Se situaba, según la crítica Sung, en el campo opuesto a los mundanos, quienes, al pretender pintar las montañas sin conocerlas verdaderamente, “amontonaban piedras y tierra como pedestal de sí mismos”.

(...) Frente a tantos ilustres académicos que se deleitaron representando aquellas extrañas formas, de relieves pintorescos, de pequeños y frágiles puentes sobre tortuosos ríos, de raras cimas y bellas nubes, prefirió lo profundo y lo grave a la brillantez o a las demostraciones de fuerza; la severa belleza de lo verdadero a la lindeza de lo artificial.⁷

Resulta sencillo encontrar un nexo entre estas apreciaciones de Michael Courtois y los ideales planteados por la filosofía taoísta en el final del Capítulo XXXVIII del Tao Tê Ching:

(...) La virtud inferior es sólo apariencia del Tao y el comienzo de la locura

*Por eso el hombre verdaderamente pleno se atiene a la esencia y no a las formas,
busca el fruto y no la flor, elige la sustancia y no lo que florece⁸*

A la profunda belleza de lo verdadero, Fan K’uan suma, a través de los sugerentes vacíos de la niebla, la enigmática dimensión del misterio, ese bien tan apreciado por los taoístas

Prosiguiendo con nuestra incursión en la dinastía Sung meridional, habremos de destacar en el siglo XIII la obra de Ma Yuan, sin duda el referente obligado en el uso de los vacíos.

Comparte con Fan K'uan el gusto por el paisaje, aunque el enfoque adquiere un carácter más lírico que monumental.

Gracias a la maestría de su arte, cielo, nubes y agua se funden en un todo indisoluble, llevando el tratamiento sugerente de los espacios vacíos a sus cotas máximas de expresión.

Analicemos a modo de ejemplo *Sauces desnudos y montañas lejanas* 66



66. *Sauces desnudos y montañas lejanas*, Ma Yuan

Desde una visión angular el paisaje se nos despliega a partir de dos sauces despojados de follaje. Sus delgadas ramas se proyectan hacia el cielo y hacia el centro de la escena.

En el primer plano, un gran espacio vacío que el ojo del espectador acepta convincentemente como un río, separa ambas orillas.

Una espesa neblina, que como en el caso del río no es sino la seda misma, libre de toda pincelada, nos deja adivinar apenas las copas de los árboles.

La niebla se extiende por detrás de la foresta, no sabemos bien cuánto se interna en el paisaje, pero esa distancia se nos insinúa inconmensurable.

Cuando en la lejanía la neblina se une con el río, su falta de contornos nos impide individualizarlos.

Así, al contemplar el ángulo inferior izquierdo de la escena, el río es río y la niebla es niebla, mientras que al dirigir la vista hacia la derecha, a la altura del horizonte en la lejanía, río y niebla se funden, dejando abierta la puerta de la sugerencia.

Centremos ahora nuestra atención en las montañas.

De lo vaporoso surge decidido un macizo rocoso. Sus formas redondeadas se ven compensadas por un peñasco anguloso.

Al pie, agua, montaña y nube se reúnen en un esfumado imperceptible.

Finalmente, hacia lo más profundo del valle, el cielo se cuela entre la niebla.

El ojo ya no distingue las diferencias y deja de percibir que el cielo es cielo y la niebla es niebla.

Nuevamente, como por arte de magia, los elementos transmutan y el espectador acepta lo maravilloso del cambio y la ambivalencia.

De esta manera vemos que, conforme a la ubicación asignada en el lado izquierdo de la escena para el cielo en lo alto, el agua en lo bajo, y en medio la neblina; la ductilidad de la seda, libre de toda pincelada, es reconocida alternativamente por el ojo como río, como niebla y como cielo. Mientras que en el lado derecho de la escena, al fundirse los motivos por ausencia de los contornos, las cosas dejan de ser simplemente lo que eran y pasan a ser lo que la imaginación les permite que sean.

Un lenguaje dialéctico donde el vacío deja de ser tal, conforme a las reglas del Tao.

Hagamos ahora un salto en el tiempo y trasladémonos hasta el siglo XVIII con la Dinastía Ch'ing, donde la utilización de los vacíos encontrará un nuevo modo de expresión a través de la genialidad de un singular artista: Chu Tá.

Aquí la influencia taoísta aparece asociada al Budismo, bajo la modalidad del Budismo T'chan. Nuevamente la naturaleza funciona como fuente de inspiración, pero una visión más piadosa se adueña de la existencia.

Este pintor hallará en el humilde protagonismo de aves, peces e insectos, su principal vía de expresión.

Chu Tá atesora el mérito de ser inmediatamente reconocible entre la multitud de artistas que le precedieron y le sucedieron en la historia china del Arte. Tal es la fuerza arrolladora de su personalidad y de su estilo. Podemos reconocer en Chu Tá las bruscas maneras de los taoístas unidas al enaltecimiento de lo pequeño propiciado por los budistas.

La naturaleza sigue siendo adecuada para expresar ambos enfoques del mundo, y Chu Tá echa mano de ella, poniendo el acento en la capacidad expresiva de sus criaturas y en la soledad por la que transitan.

Para abordar lo expresivo recurrirá a las tensiones derivadas de sus encuadres y a la vivacidad de las miradas en sus personajes.

En cuanto a la soledad, buscará su registro a través de los espacios vacíos, dotándolos de una carga inquietante.

Para verificar lo dicho analizaremos *Pez, pájaro, roca* 67

Las criaturas de esta pintura se nos aparecen sumergidas en un gran espacio “vacío”.

Sin embargo, al contemplar el pez, su presencia nos remite inmediatamente al agua.

Y he aquí el milagro: el “vacío” transmuta inmediatamente en agua.

La visión del conjunto, a partir de allí, resulta abstracta: el agua contiene al pez, pero no cubre al ave, con lo cual lo imposible se torna convincente. Además, merced a la monocromía, el espacio “vacío” del agua resulta plásticamente idéntico a aquel espacio de la roca que se halla libre de pinceladas., en una relación ambivalente de *figura-fondo*.

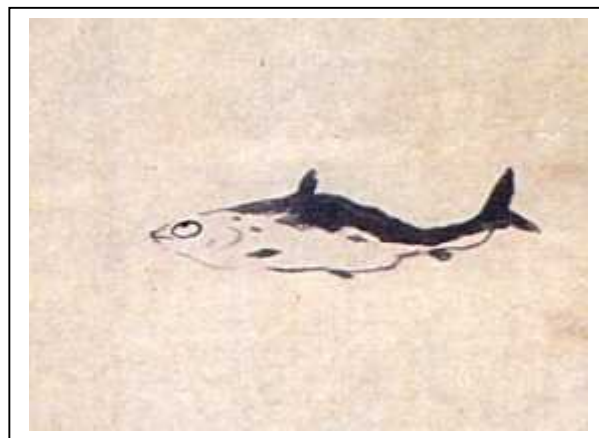
Sólo el trabajo del pincel en el peñasco, a través de su contorno y de su textura, nos permite distinguir un vacío del otro, distinguiendo la roca del agua que la rodea.

A su vez, la escena es tan despejada, que el ave sólo se comunica con el pez a través de su aguda mirada.

Otro tanto puede decirse del pez respecto de los ideogramas alineados a su frente.

No obstante ello, un silencio inquietante domina la escena. Todo está dicho y todo queda por decirse. Nuevamente la ambivalencia que torna lo natural es paradójico.

Nuevamente un espacio vacío cargado de sugerencias. Y nuevamente la capacidad de generar algo a partir de la Nada, mutando el vacío en existencia.



Detalle



Detalle

67. *Pez, pájaro, roca*, Chu Tá

A modo de resumen, podríamos sintetizar en estos tres hitos los logros de los pintores chinos en relación a los Vacíos:

- Fan K'uan: el Vacío como Espacio misterioso, fantasmagórico y dantesco.
- Ma Yuan: el Vacío como Espacio lírico e insondable.
- Chu Tá: el Vacío como Espacio abismal, inquietante y patético.

LA VALORACIÓN DE LAS ENERGÍAS COMPLEMENTARIAS (YIN Y YANG)

La concepción bipolar de las energías formulada por el Taoísmo también tendría su correlato en la Pintura, con importantes implicancias en el manejo compositivo de los espacios vacíos.

Como diría el filósofo taoísta Chuang Tzé *Los principios del Yin y del Yang actúan el uno sobre el otro, se afectan mutuamente y se mantienen recíprocamente en sus respectivos lugares.*⁹

Es en la pintura de paisaje donde mejor se halla expresado este principio de lo Relativo.

Se revelan aquí, ante los ojos del espectador, las múltiples relaciones entre el Yin y el Yang a lo largo de un vasto escenario, en el que intervienen las montañas, el agua, los árboles, las personas, las nubes, y un sinfín de elementos que, tomados en su conjunto o vistos parcialmente, deben ser una expresión de la complementación entre lo Yin y lo Yang.

Así, por ejemplo, entre las normas que se aconsejan a los iniciados aparecen expresiones como: *lo disperso y lo denso deben entremezclarse, lo ligero y lo espeso deben equilibrarse, y lo cóncavo debe contrarrestar lo convexo*¹⁰

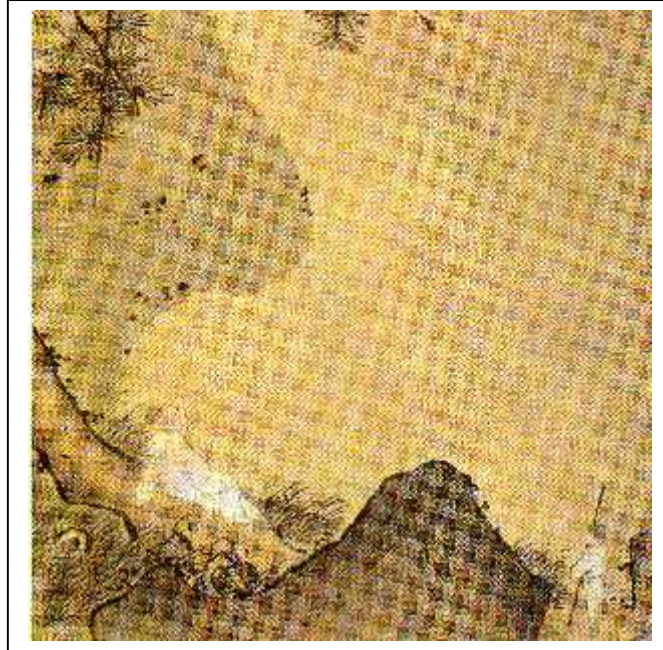
Tales principios aparecen ilustrados en los siguientes ejemplos:



68. *Lo disperso y lo denso deben entremezclarse*



69. *Lo ligero y lo espeso deben equilibrarse*



70. *Lo cóncavo debe contrarrestar lo convexo*

También, por ejemplo, se aconseja que, en una pintura, si hay que mostrar una zona densa, muy poblada, se lo ha de hacer a partir de una zona rala. Si hay que mostrar una escena profunda y oscura, es conveniente poner como contraste algo leve y claro. Las masas sólidas, como las rocas, deben ser acompañadas por elementos tenues, como las nubes o la hierba.

Hablando de este tipo de relaciones, un pintor del siglo XVIII llamado Shen Tsung Chien, nos dice: *Al pintar bosques, hágase que las ramas se crucen y entrecrucen unas con otras, cuando los árboles aparecen erguidos. Cuando se inclinan y contorsionan, píntense unas pocas ramas que se vuelvan derechamente hacia el cielo. Esto asegurará la cohesión, el tono y la atmósfera.*

Al pintar rocas planas, rectas, aplíquense pinceladas de textura fluidas, oblicuas, para dar relieve; al pintar rocas que por sí mismas ostentan formas extrañas, el contorno debe trazarse con pinceladas parejas y firmes a fin de absorber la rareza de la forma. De este modo, los ángulos directo e indirecto se corrigen y refuerzan uno a otro ¹¹

Y al hablarnos de cómo se debe apreciar e interpretar una pintura, como la de la ilustración 71, recurre a los conceptos complementarios de lo “abierto” y lo “cerrado”: *Desde los movimientos de las fuerzas del universo hasta los movimientos de respiración, nada existe*

que no involucre un movimiento de apertura y de cierre. Este punto de vista ayudará a comprender la composición en Pintura.

Poe ejemplo, en un rollo vertical la mitad inferior representa la apertura, y la mitad superior representa el movimiento de cierre. Permítaseme explicarlo.

Comenzamos por llenar el primer plano con rocas y árboles, y por decidir dónde pondremos las casas, el puente, los manantiales, cursos de agua y senderos.

Todo desborda de vida y está listo para un desarrollo ulterior. Este es el movimiento de apertura.

Cuando la mitad inferior está terminada, decidimos qué hacer con la mitad superior, cuál ha de ser la apariencia de la montaña principal, qué zonas cubrirán las nubes, o cómo los distantes bancos de arena reflejarán y equilibrarán el resto; cómo, en otras palabras, el cuadro adquirirá cohesión para formar así una totalidad orgánica. Este es el movimiento de cierre.

Para tomar una analogía con las estaciones, podríamos decir que la parte inferior es como la primavera, cuando todas las cosas florecen y comienzan a crecer; que la parte media es como el verano, cuando todas las cosas están rebosantes de vida; y que la parte superior es como el otoño y el invierno, cuando todas las cosas vivas se preparan para preservarse y descansar.

Así como hay en un año un período de fresco crecimiento y un período de cosecha, hay en un cuadro una composición natural de comienzo y consumación.

Uno puede seguir avanzando, y ver que cada sección del esquema general tiene su propia apertura y su propia consumación. Además de la alternación anual de las estaciones frías y cálidas, en cada mes hay una luna llena y una luna nueva, así como la alternación de la noche y el día. En cada hora y cada minuto está el latido de la vida, la pulsación de un movimiento ascendente y descendente.

Aplicando esto a la Pintura, cada roca y cada árbol deben tener movimiento inicial y de cierre, a fin de representar el movimiento vital de la creación.¹²



71. Retorno tardío de un paseo en primavera, Tai Chin

Al margen de cierto carácter dogmático en la manera de plantear los aspectos formales que resuelven una composición, resulta a todas luces valioso el espíritu que anima estas apreciaciones, ya que en su esencia no hacen sino poner de manifiesto que en una pintura, los sutiles matices de la relación entre el Yin y el Yang siguen siendo tan inagotables como las misteriosas fuerzas del universo en que se inspiraron.

Guardando una relación estrecha con el análisis de los cambios operados en la Pintura de paisaje a partir de la valoración taoísta de los espacios vacíos, consideraremos a continuación las implicancias del Taoísmo en los sistemas compositivos mediante la valoración de las energías complementarias

Incidencia en los sistemas compositivos

Para poder trasladar el principio taoísta de las energías complementarias los artistas recurrirán a la descentralización del motivo pintado, con la consiguiente valoración de los espacios vacíos en la composición.

Expondremos pues en primer término las características de la composición central, para poder comprender, a partir de ella, las diferencias con los sistemas compositivos influenciados por el Taoísmo.

Composición central:

Podemos reconocer esta manera de componer en *Viento en los pinos*, de Li T'ang ⁷²

La pintura se organiza a partir de un gran macizo montañoso ubicado frontalmente sobre el eje vertical de la obra ⁷³, ocupando el centro de la escena.

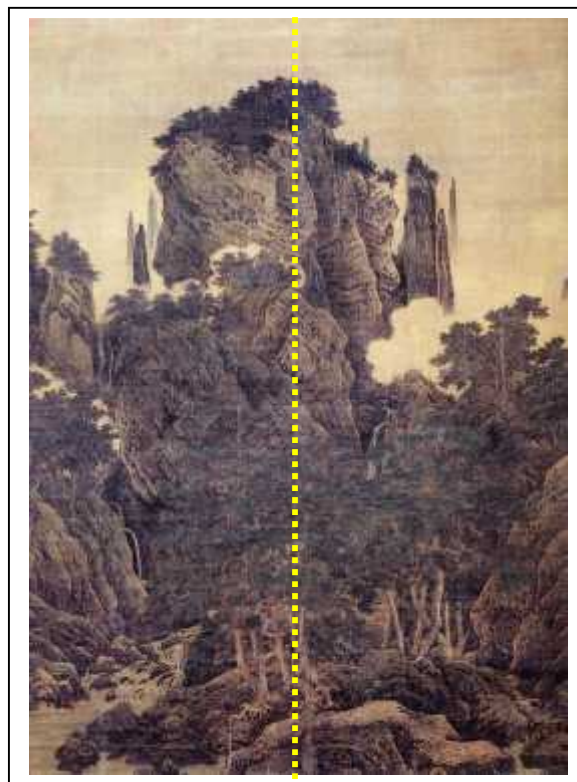
Al observar este macizo se tiene la clara impresión de un bloque.

Los detalles como cascadas, nubes y árboles, que aparecen a los lados del macizo, no llegan a menguar su potencia ni su protagonismo.

Desde el punto de vista formal, acaba privilegiándose lo lleno, lo manifiesto y lo explícito.



72. Viento en los pinos, entre diez mil valles, Li T'ang



73. Composición central

Composición en ángulo

En este caso se propicia el desplazamiento del motivo central, proporcionando así un mayor protagonismo a los vacíos.

En los casos más radicales el trabajo del pincel se concentra básicamente sobre uno de los ángulos de la pintura, dejando que los vacíos ocupen el resto de la escena.

Es, a todas luces, el sistema compositivo que más privilegia el uso del espacio vacío, cuya capacidad de sugerencia alcanza aquí uno de sus máximos pináculos.

En la secuencia siguiente 74-75-76 hemos ilustrado el creciente protagonismo del espacio vacío, obtenido a partir del desplazamiento lateral del motivo principal de la escena.

De ello deriva una relación compositiva de lo lleno y lo vacío que se corresponde estrechamente con la relación complementaria de las energías yin y yang.



74. Motivo principal centralizado



75. Motivo principal desplazado del centro



76. Motivo principal concentrado en un ángulo

Durante la Dinastía Sung se propiciaría el diseño de composiciones francamente asimétricas, presentes en las obras maestras de este período como sello inconfundible de su Pintura.

Dos pintores son los referentes por excelencia de este estilo compositivo: Ma Yuan y Hsia Kuei. 77-78



77. *El erudito y su sirviente en el mirador*, Ma Yuan



78. *Mercado en la montaña entre neblinas*, Hsia Kuei

Su parentesco estilístico es tan fuerte que llegó a identificarse como el *Estilo Ma-Hsia*.

Los logros de estos dos artistas dejarían una huella imborrable en la corriente tradicional de la Pintura china.

Bien vale la pena citar aquí unas palabras del profesor Siren referidas a una de las pinturas de Ma Yuan, pero extensibles al resto de su obra:

El personaje es aquí, como en muchas pinturas de Ma Yuan, el resumen de todo el asunto. Representa, en cierto modo, el espíritu del pintor que refleja esta visión... El artista sugiere el infinito, no tan sólo utilizando el vacío como un poderoso factor de la composición, sino también como un reflejo del alma humana...

*Es posible que haya habido más grandes pintores en China, pero ninguno capaz de transformar de un modo más completo, por medio de pinceladas, formas de la naturaleza en símbolos de una realidad oculta*¹³

Composición en zig-zag

Se trata de un ordenamiento del espacio a partir de un recorrido zigzagueante que acaba conectando los motivos principales en función de un eje central virtual, como podemos apreciar en *Inicios de primavera*, de Kuo Hsi⁷⁹

Aquí, las diagonales de alejamiento desempeñan un papel fundamental, ya que es precisamente su encadenamiento el que va conformando ese recorrido en zig-zag.

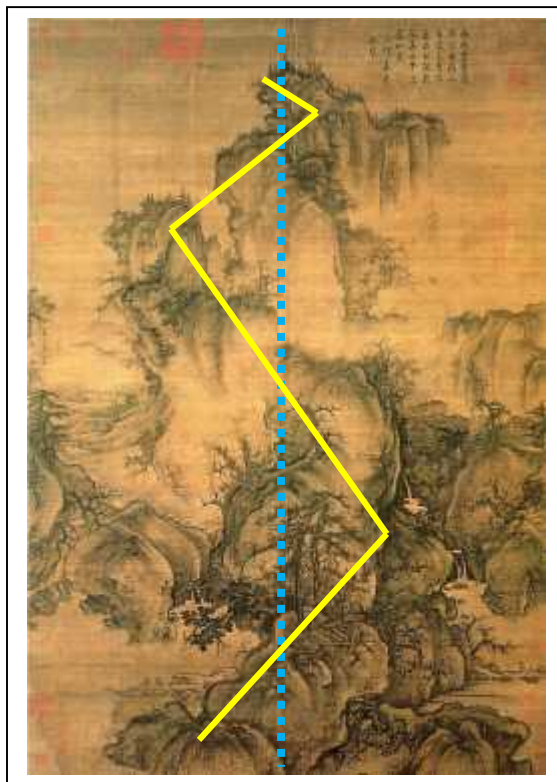
En el esquema del paisaje⁸⁰ esto se puede apreciar claramente.

Es frecuente que los espacios vacíos, presentados como niebla, senderos o cursos de agua, se combinen con las masas rocosas para alinearse oblicuamente.

Así, a medida que avanza la vista del espectador, desde los primeros planos de la escena hasta las más lejanas cumbres; los espacios llenos y los espacios vacíos acaban intercalándose en un magistral equilibrio dinámico.



79. *Inicios de primavera*, Kuo Hsi



80. Composición en zig- zag

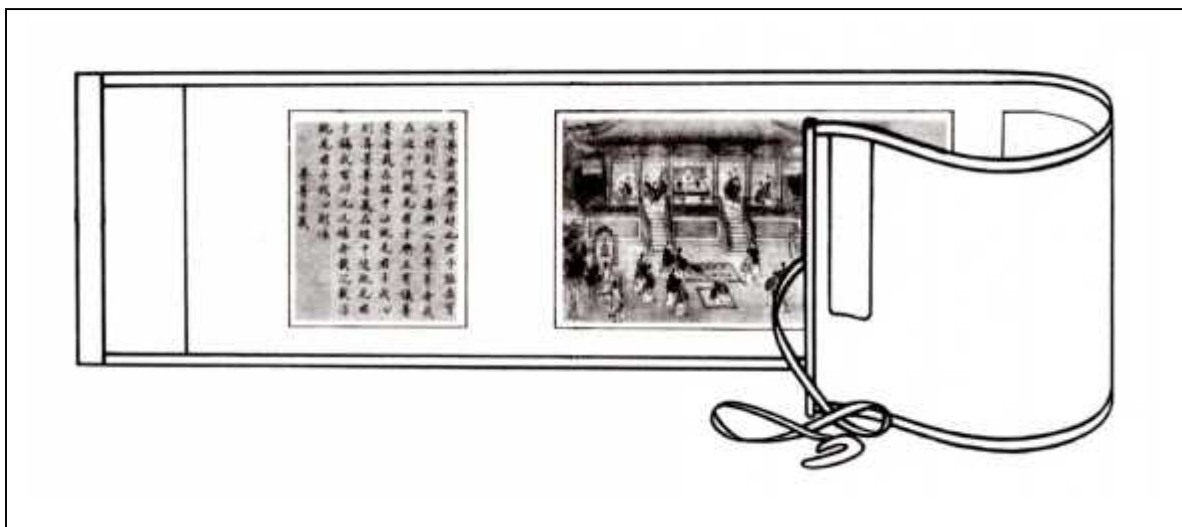
La composición en zig-zag también sería frecuentemente aplicada en los denominados *rollos de mano*. Se trata aquí de una modalidad particular de la pintura en rollo, según se puede observar en la ilustración **81**

Su aparición se inscribe en el período de las Seis Dinastías.

Asistimos aquí a la aplicación de un soporte que le posibilitaría a los chinos la lectura de un panorama sin límites longitudinales de espacio, y con una regulación personal de los tiempos.

Comparte básicamente las mismas características que el denominado rollo vertical o colgante, pero con una importante diferencia: no tiene una limitación previa en su longitud. En efecto, el rollo vertical está preparado para ser colgado y contemplado sobre la pared, quedando por lo tanto sus dimensiones acotadas por la altura del muro. El motivo pintado se halla así totalmente expuesto a los ojos del observador.

En el rollo de mano, en cambio, la lectura de la imagen se va haciendo por tramos, a medida que el observador va desenrollando la pintura por secciones, en posición horizontal y desde la izquierda hacia la derecha, según se puede apreciar en la foto de la ilustración 82



81. Rollo de mano



82. Contemplación de un rollo de mano

Como estos rollos pueden llegar a tener varios metros de largo, al contemplador le cabe la posibilidad de ir enrollando paulatinamente los sectores ya vistos y seguir desenrollando en tramos los nuevos por descubrir, regulando él mismo los tiempos a medida que va apreciando la imagen.

Para asegurar el éxito de esta contemplación de la obra, el pintor debe garantizar una perfecta cohesión a lo largo de la exhibición panorámica, procurando en todo momento sostener la atención del espectador conforme éste avanza.

Cuanto mayor es la longitud del rollo mayor es el desafío para mantener el interés del observador.

Para resolver el espacio compositivo en este soporte, el artista se vale de un recorrido zigzagueante como el que vimos con anterioridad, pero reemplazando el eje central virtual vertical por uno horizontal.

Como ilustración de la aplicación de la composición zigzagueante en este tipo de rollo analizaremos *Vista clara y lejana de montañas y arroyos* ⁸⁴, de Hsia Kuei, cuyas medidas son de 46,5 x 889,1 cm.

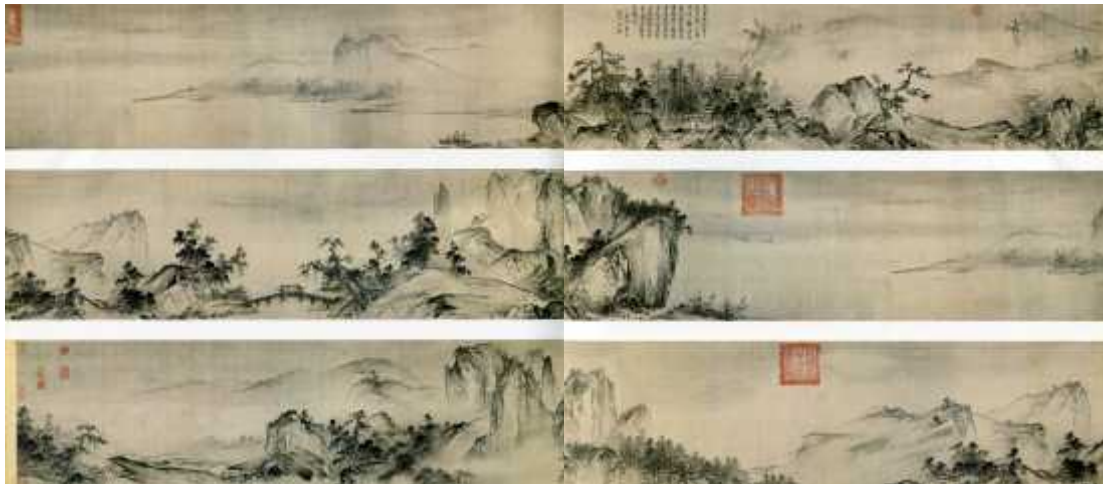
Un detalle de la obra ⁸³ nos permite reconocer el carácter áspero y enérgico de su pintura, como así también la sensación de inmensidad que nos trasmite su obra.

La distribución de los espacios llenos y vacíos resulta en este caso equivalente a la de los rollos verticales compuestos en zig-zag ⁸⁵, aunque a diferencia de aquellos, la conexión zigzagueante no se establece entre los motivos más destacados sino entre los más cercanos y los más distantes.

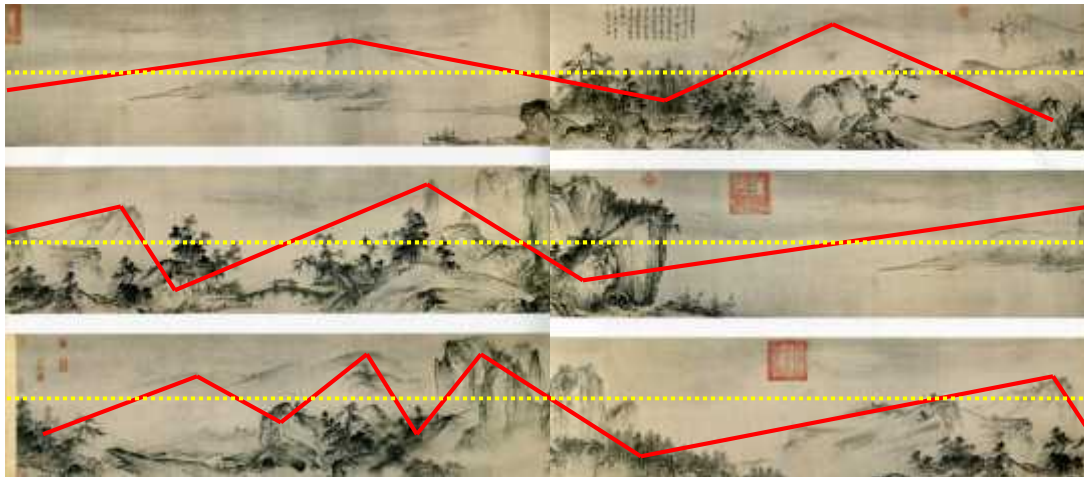
Así, cuando visualizamos la pintura por tramos, vemos que una tras otra se van sucediendo sin solución de continuidad distintas escenas que, tomadas individualmente, no son sino composiciones en ángulo, privilegiando la presencia de los espacios vacíos, tal como se puede observar en los últimos dos detalles.



83. Vista clara y lejana de montañas y arroyos, Hsia Kuei (detalle)



84. *Vista clara y lejana de montañas y arroyos*, Hsia Kuei



85. Composición en zig-zag



Detalle: Composición en ángulo



Detalle: Composición en ángulo

2.1.5 LOS NIVELES DE ABSTRACCIÓN

Si bien todo dibujo supone un grado de abstracción, a partir de que una representación sea más naturalista o menos naturalista podremos reconocer distintos niveles de abstracción en las pinturas elaboradas por el artista.

De acuerdo con ello, para poder discernir e identificar los diferentes Niveles de Abstracción que fueron afectando al Trazo, al color y al espacio Vacío conforme la Pintura se iba tornando más abstracta, tomaremos como referencia:

- La vinculación que guarda el Trazo con los aspectos figurativos de los motivos representados
- La vinculación que guarda el color con los colores reales de la naturaleza
- Las calidades plásticas del Vacío.

Así, consideraremos con **menor nivel de abstracción** al Trazo que se subordina a la minuciosa descripción morfológica de las figuras, al color que respeta los colores de la naturaleza, y al Vacío identificado claramente como fondo del motivo representado.

Por el contrario, siguiendo esa misma línea, reconoceremos un **mayor nivel de abstracción** en el Trazo que se ha independizado de aquella función descriptiva sustituyéndola por una síntesis de los motivos pintados, en el color que prescinde de la paleta local, y en el Vacío que adquiere indistintamente las cualidades de figura y de fondo en el motivo representado

Entre ambos extremos ubicaremos un **nivel intermedio de abstracción**, caracterizado por la concurrencia parcial de características propias de los niveles mayores y menores de abstracción, y cuyo resultado es la generación de una serie de variantes intermedias moderadas.

Con relación a las calidades del Vacío, cabe consignar que el espacio Vacío como Aliento estará presente en todas las técnicas del pincel y en todos los niveles de abstracción, dada su condición esencial dentro de la pintura tradicional.

De conformidad con lo precedentemente señalado podemos distinguir para la Pintura tres niveles de abstracción:

- **Nivel menor**

Técnica *kung pí* más cromática:

Trazo homogéneo fino y trazo levemente modulado

Paleta local saturada

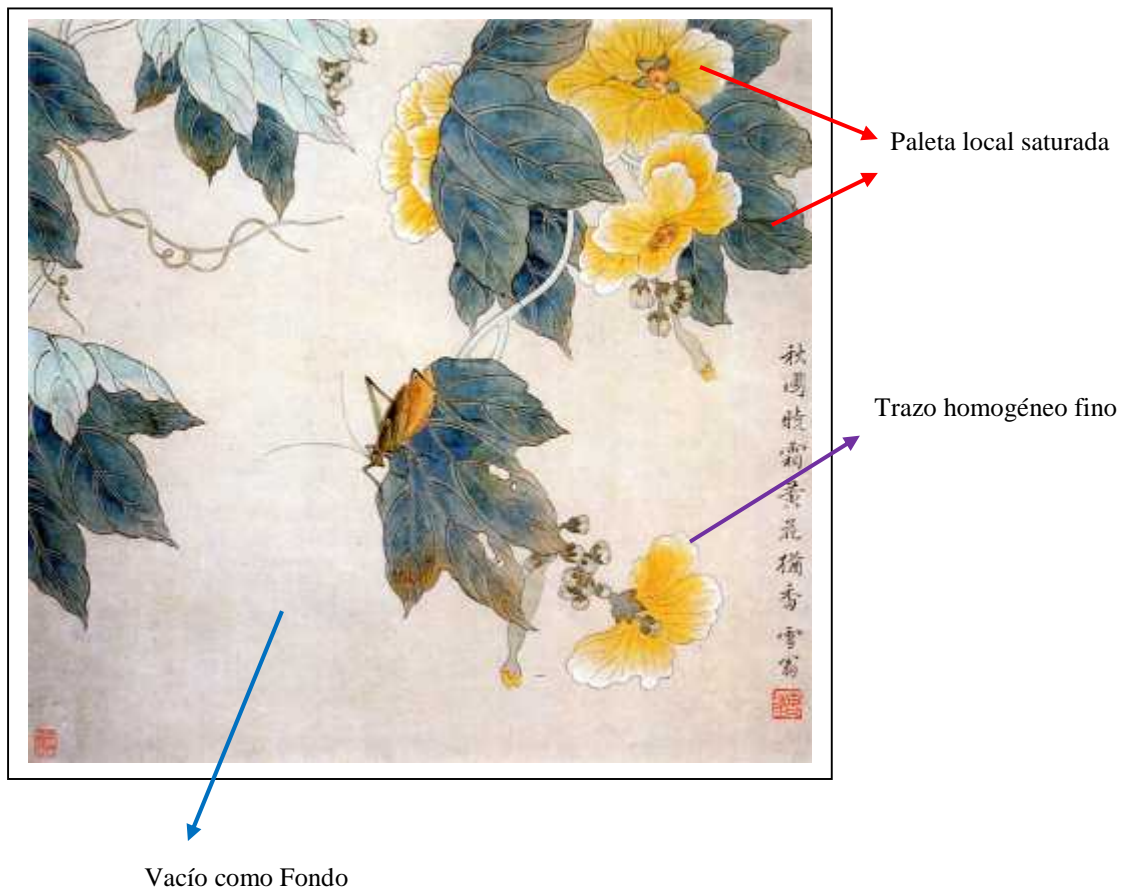
Vacío como Aliento y como Fondo

Esta versión de la técnica *kung pí* es la que guarda la relación más estrecha con los aspectos figurativos y cromáticos de la realidad, a través de un dibujo descriptivo minucioso y analítico, y una paleta local saturada.

El color y las formas cerradas determinan que el Vacío sea claramente percibido como Fondo.



86. Técnica *kung pí* más cromática



87. Características

- **Nivel medio**

Técnica *kung pí* menos cromática:

Trazo homogéneo fino y trazo levemente modulado

Paleta local desaturada

Vacío como Aliento, como Fondo y como Figura-fondo

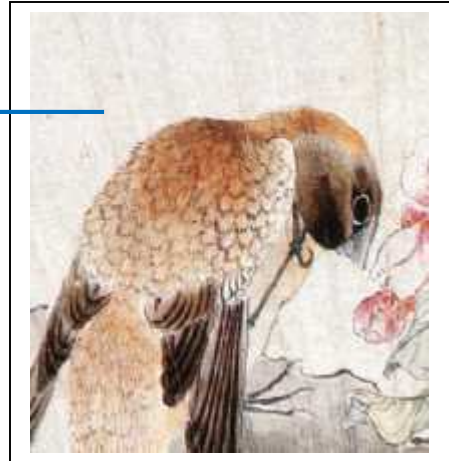
En este caso la técnica conserva la naturaleza descriptiva del dibujo y la presencia de una paleta local, que aunque desaturada, conserva un vínculo con los referentes cromáticos de la naturaleza.

No obstante ello, esta desaturación del color posibilitará que el Vacío se perciba no sólo como Fondo sino también como Figura-fondo, elevando así el Nivel de Abstracción de la imagen con relación al caso anterior



88. Técnica *kung pí* menos cromática

Vacío como Fondo



Detalle



89. Características

Paleta local desaturada

Trazo levemente modulado



Detalle

Vacío como Figura-fondo

Técnica *kung pí* acromática:

Trazo homogéneo fino y trazo levemente modulado

Paleta acromática

Vacío como Aliento, como Fondo, y como Figura-fondo

Aquí, a diferencia de los ejemplos anteriores, la técnica prescinde de la paleta local, lo cual la libera de los vínculos cromáticos con la naturaleza y facilita una interpretación más abstracta de los fondos

El Vacío podrá ser percibido como Fondo o como Figura-fondo

Se conserva, sin embargo, un dibujo de carácter descriptivo que guarda relación con los aspectos figurativos de la realidad, atemperando por lo tanto el Nivel de Abstracción de la técnica



90. Técnica *kung pí* acromática

Vacío como Figura-fondo
(interior de los pétalos)



Detalle



91. Características



Trazo homogéneo fino

Paleta acromática

Detalle

Vacío como Fondo

Técnica *mo gou* más cromática:

Trazo homogéneo, trazo modulado y trazo único

Paleta local saturada

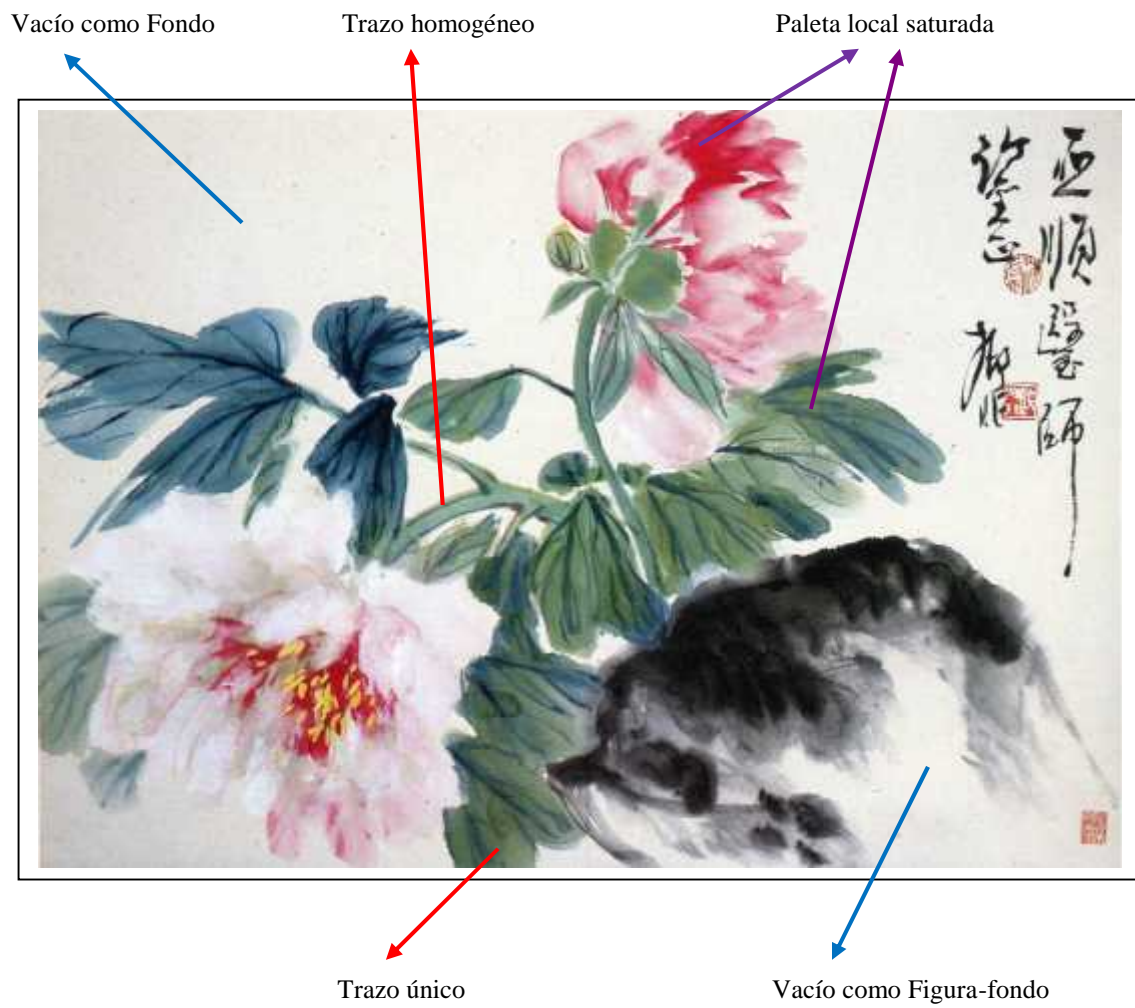
Vacío como Aliento, como Fondo, y como Figura-fondo

El tratamiento de la imagen es sintético, pero la permanencia de una paleta local saturada actúa como un fuerte vínculo con los referentes cromáticos de la naturaleza.

Por su parte, las formas abiertas del dibujo posibilitan que el Vacío pueda llegar a percibirse como Figura-fondo además de ser registrado como Fondo



92. Técnica *mo gou* más cromática



93. Características

Técnica *mo gou* menos cromática:

Trazo homogéneo, trazo modulado y trazo único

Paleta local y paleta acromática

Vacío como Aliento, como Fondo, y como Figura-fondo

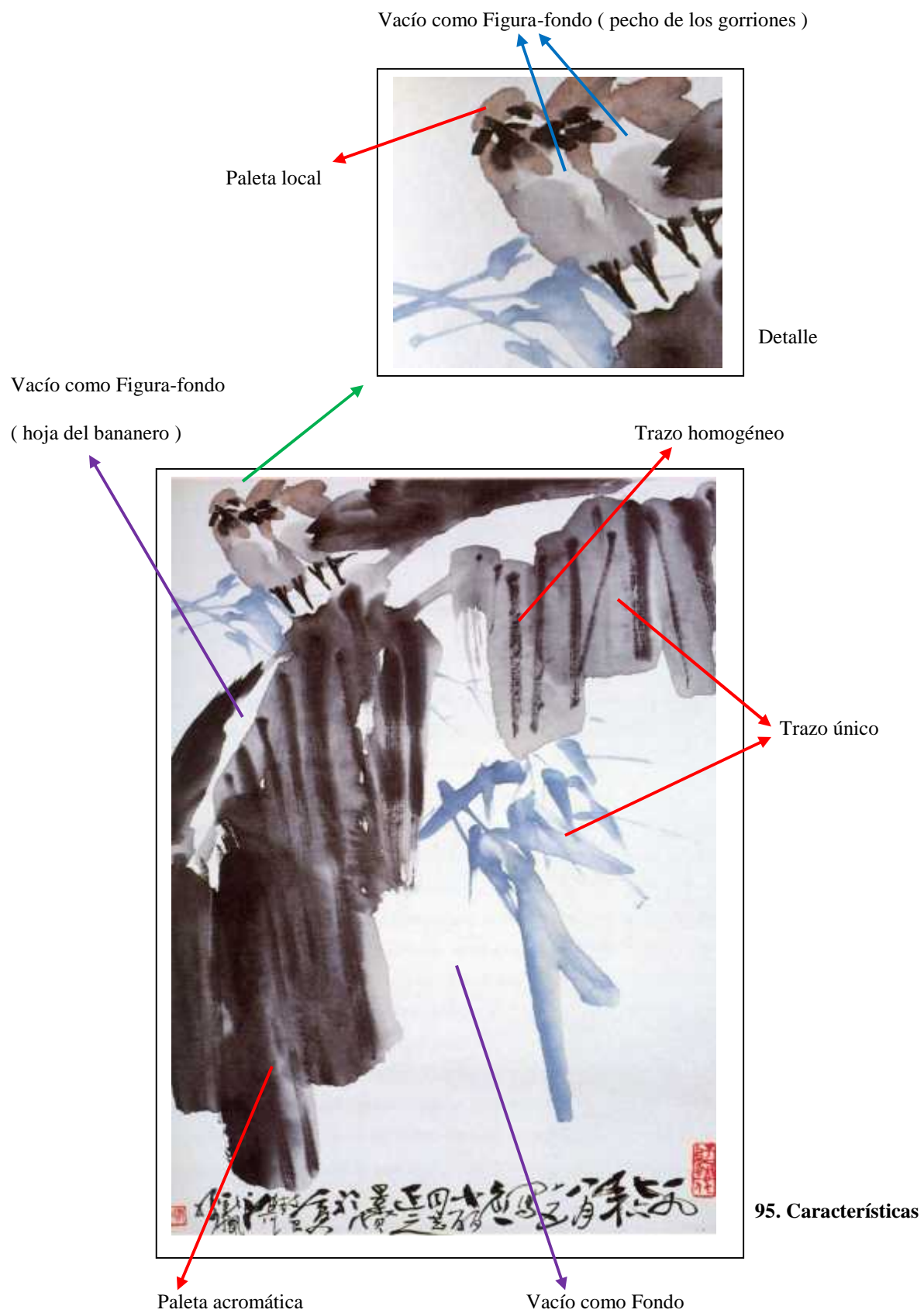
Aunque el tratamiento de la imagen suele ser aquí más sintético, la paleta local se hace parcialmente presente, lo cual conserva en cierta medida el vínculo con algunos referentes cromáticos de la naturaleza.

No obstante ello, la aplicación de una paleta acromática en el resto de la obra elevará el nivel de abstracción de la imagen.

Al igual que en el caso anterior, la forma abierta de estructurar el dibujo permitirá que el Vacío pueda ser percibido como Fondo o como Figura-fondo.



94. Técnica *mo gou* menos cromática



Técnica *shìè i* más cromática:

Trazo homogéneo, trazo modulado y trazo único

Paleta local saturada

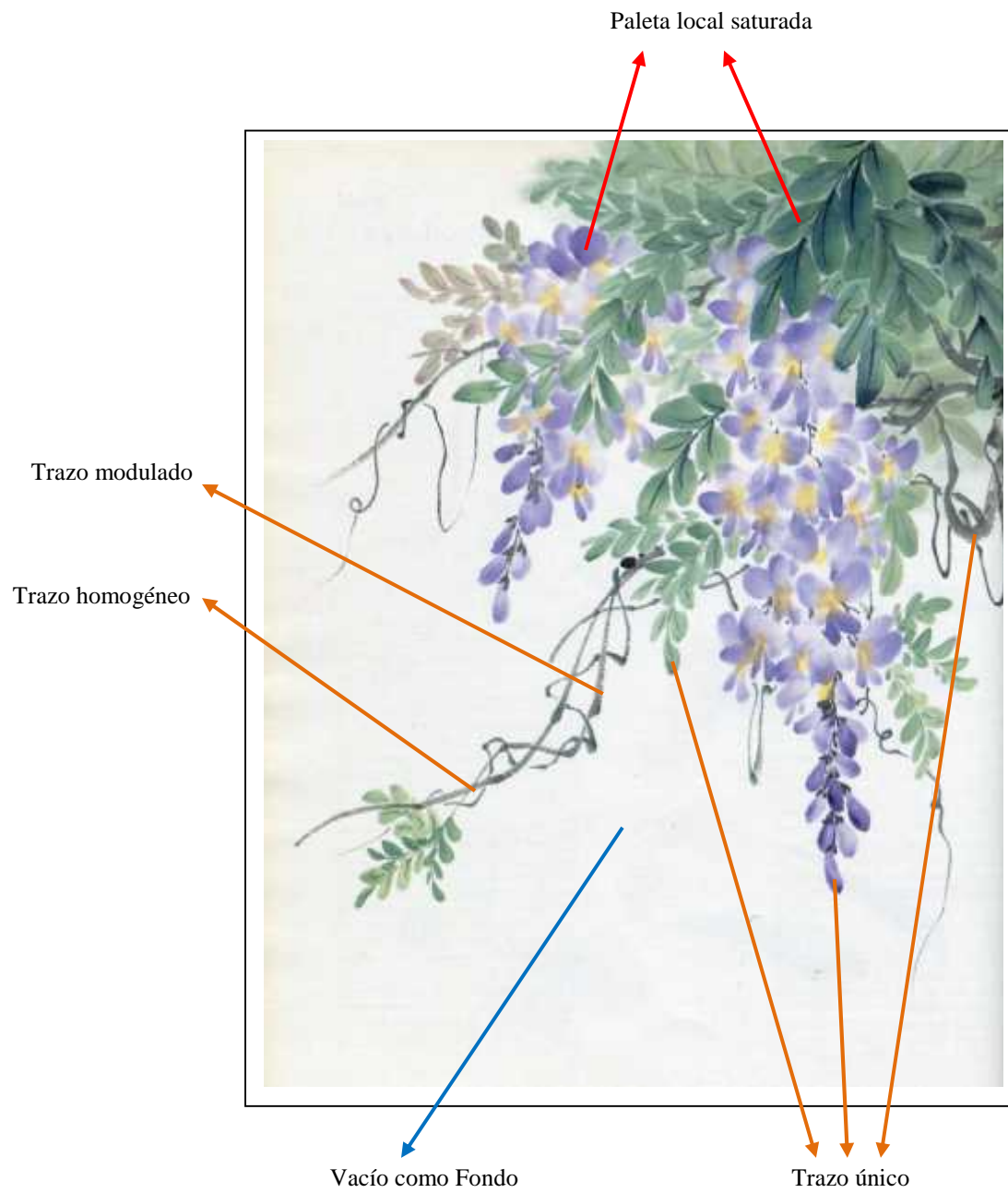
Vacío como Aliento, como Fondo, y como Figura-fondo

El carácter sintético del dibujo se ve aquí atemperado por la saturación de la paleta local, restringiendo así los alcances abstractos de esta variable técnica.

El Vacío admite también aquí una doble lectura, como Fondo o como Figura-fondo



96. Técnica *shìè i* más cromática



97. Características

Técnica *shìè i* menos cromática:

Trazo homogéneo, trazo modulado y trazo único

Paleta local y paleta acromática

Vacío como Aliento, como Fondo, y como Figura-fondo

El tratamiento sintético de la imagen se resolverá cromáticamente de dos maneras.

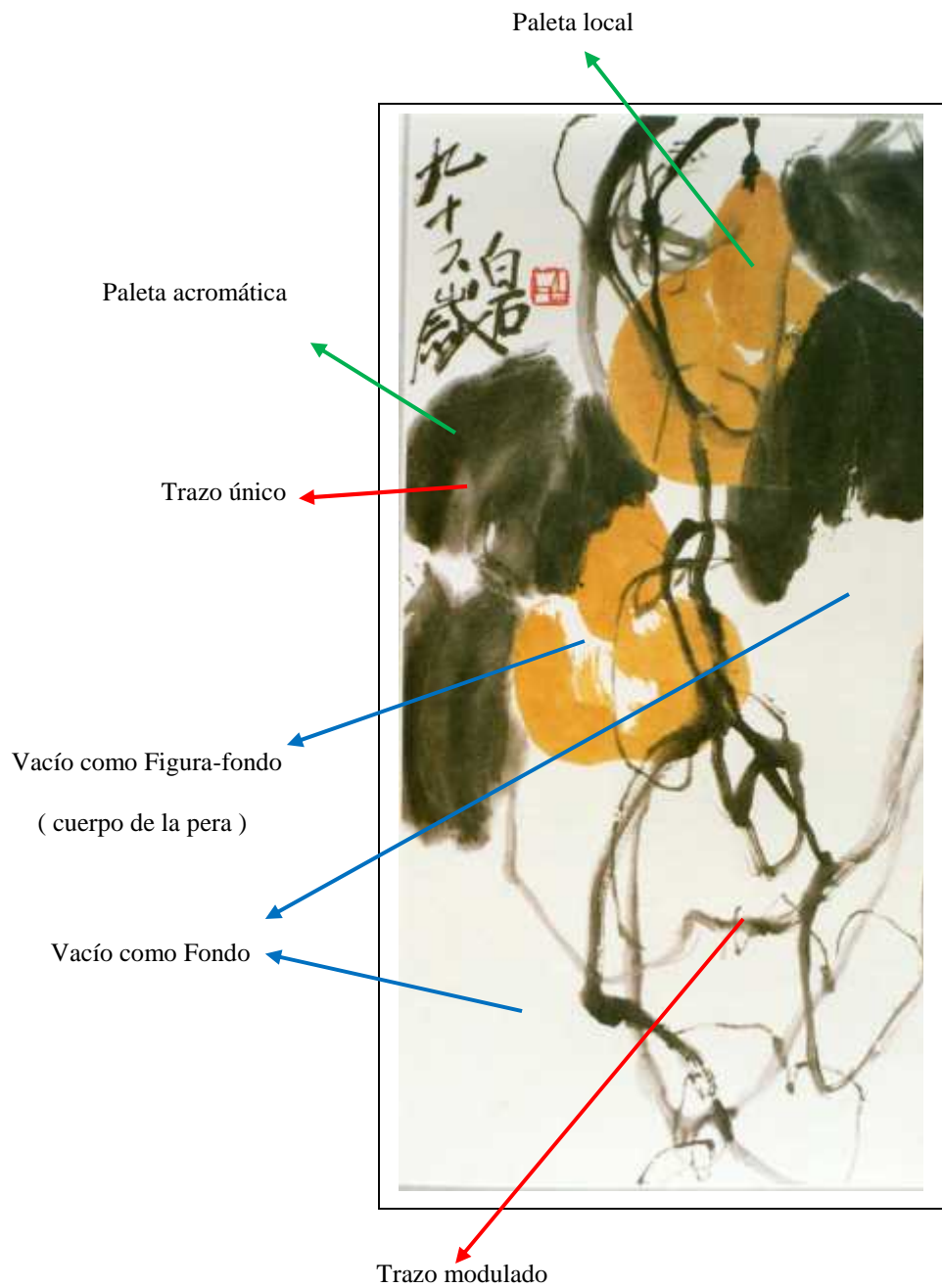
Por un lado parte del motivo pintado conservará la coloración que tiene en la naturaleza, mientras que el resto de la imagen será resuelto con una paleta acromática.

Esto dota a la obra de características realistas y abstractas simultáneamente.

En tanto, la forma abierta de estructurar el dibujo permitirá que el Vacío sea percibido como Figura-fondo, y no sólo como Fondo.



98. Técnica *shìè i* menos cromática



99. Características

- **Nivel mayor**

Técnica *mo gou* acromática:

Trazo homogéneo, trazo modulado y trazo único

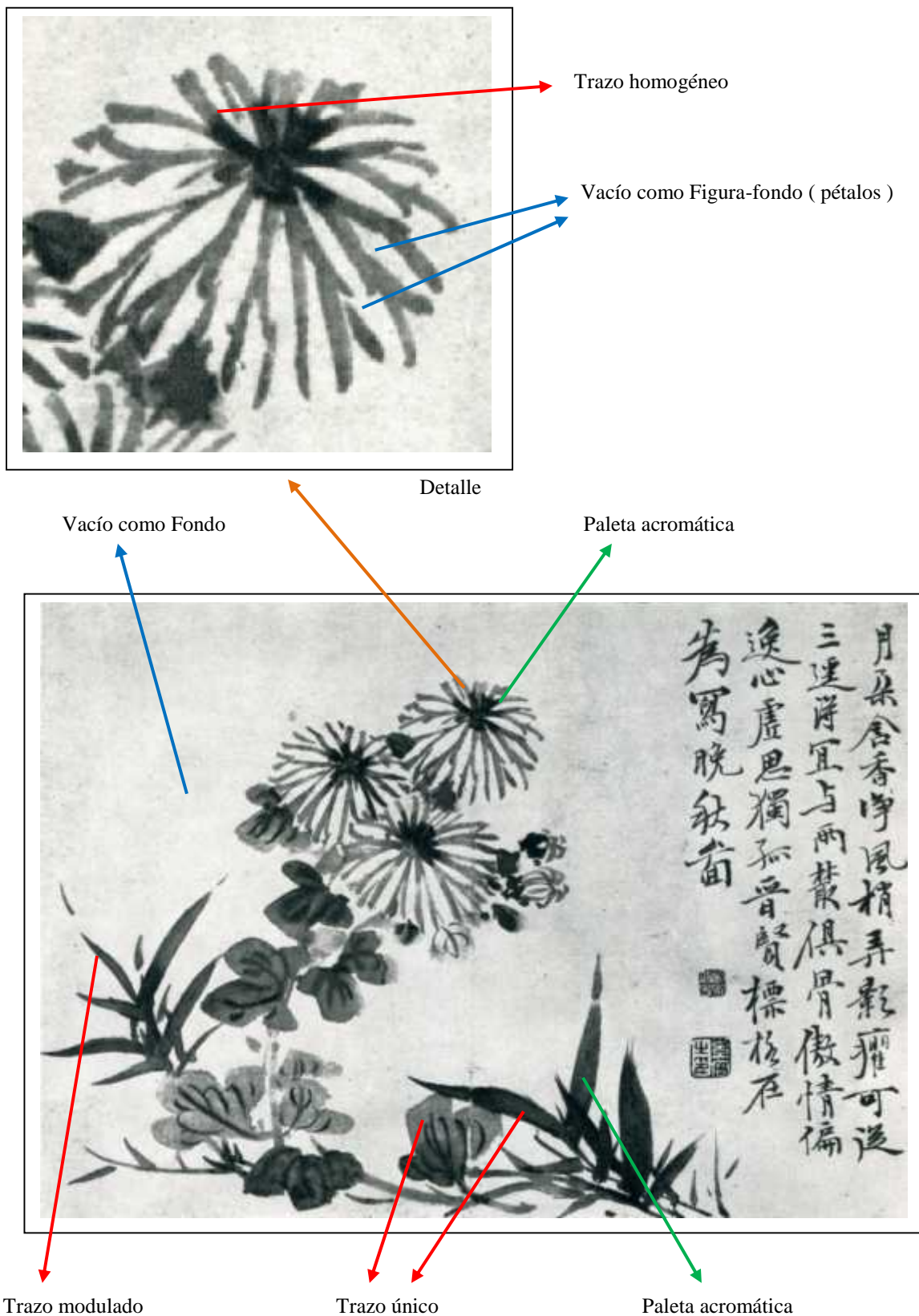
Paleta acromática

Vacío como Aliento, como Fondo, y como Figura-fondo

Al tratamiento sintético de la imagen se le suma aquí la paleta acromática, lo cual, unido a la presencia del Vacío como Figura-fondo, determina claramente el nivel más alto en el grado de abstracción de la imagen.



100. Técnica *mo gou* acromática



101. Características

Técnica *shìè i* acromática:

Trazo homogéneo, trazo modulado y trazo único

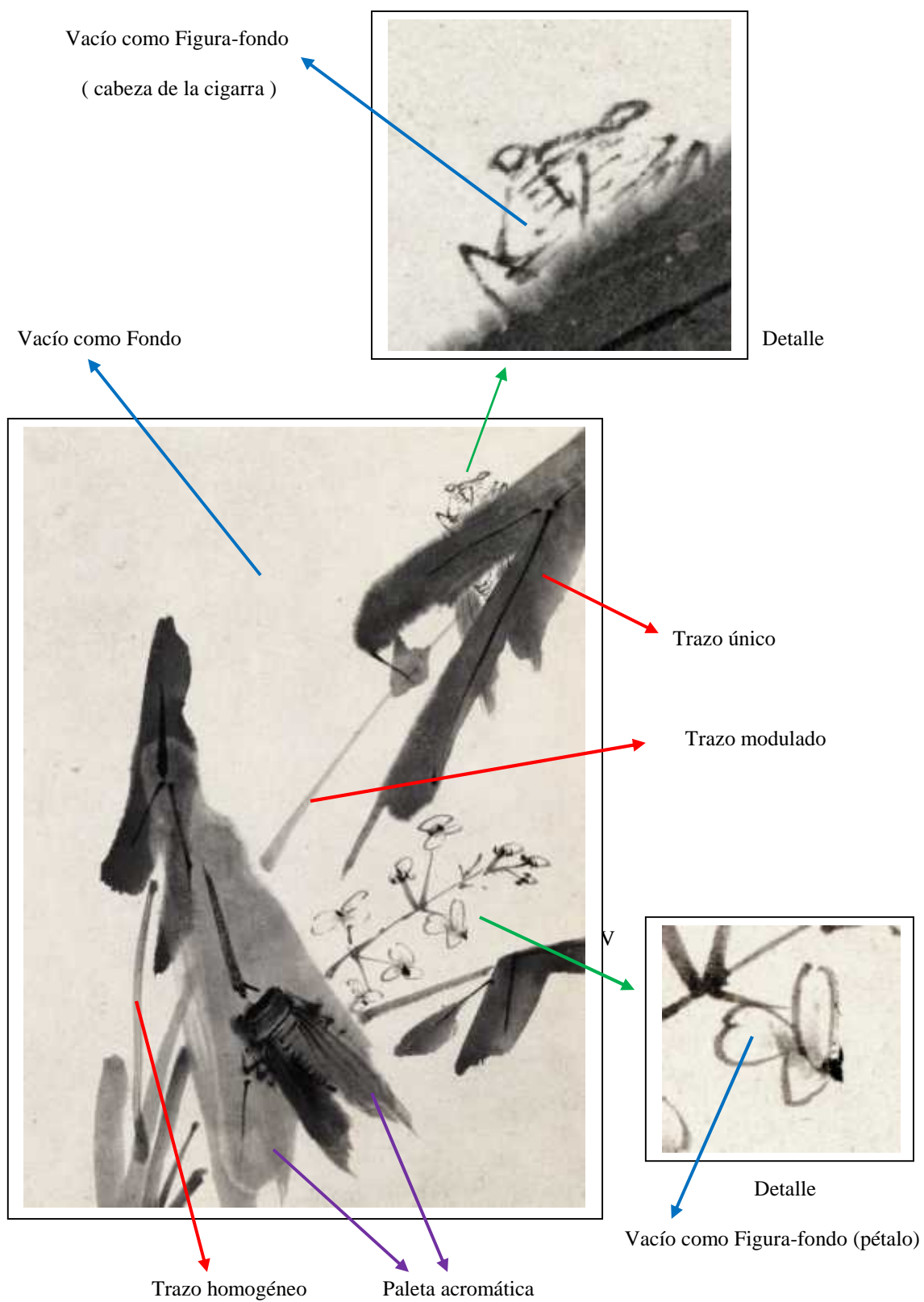
Paleta acromática

Vacío como Aliento, como Fondo, y como Figura-fondo

Al igual que en el caso anterior, estamos ante la otra variable más abstracta de la imagen. El dibujo sintético y la ausencia de la coloración local la desvinculan de los aspectos cromáticos y detallistas de la naturaleza, permitiendo así un tratamiento más libre de los vacíos y el fondo.



102. Técnica *shìè i* acromática



Hecho ya el análisis pormenorizado de las distintas variables técnicas, efectuaremos ahora una presentación sintética recurriendo a un solo ejemplo por cada Nivel de Abstracción, a fin de poder visualizar rápidamente las diferencias en base a las imágenes de un mismo tema: el loto.

Lotos



104. Nivel menor de Abstracción: Técnica *kung pi* más cromática



105. Nivel medio de Abstracción: Técnica *mo gou* menos cromática



106. Nivel mayor de Abstracción: Técnica *shìè* i acromática

2.2 CALIGRAFÍA

2.2.1 PRESENTACIÓN

Ya hacia el final del siglo III la Caligrafía se había elevado a una forma de Arte apreciada exclusivamente por sus cualidades formales y estéticas.

Esta disciplina se conformará mediante un sistema de caracteres, cuyo diseño sufrirá modificaciones a medida que vayan sucediéndose los diferentes estilos de escritura.

En la ilustración 107 podemos apreciar tres caracteres escritos en el estilo *regular* de Caligrafía.

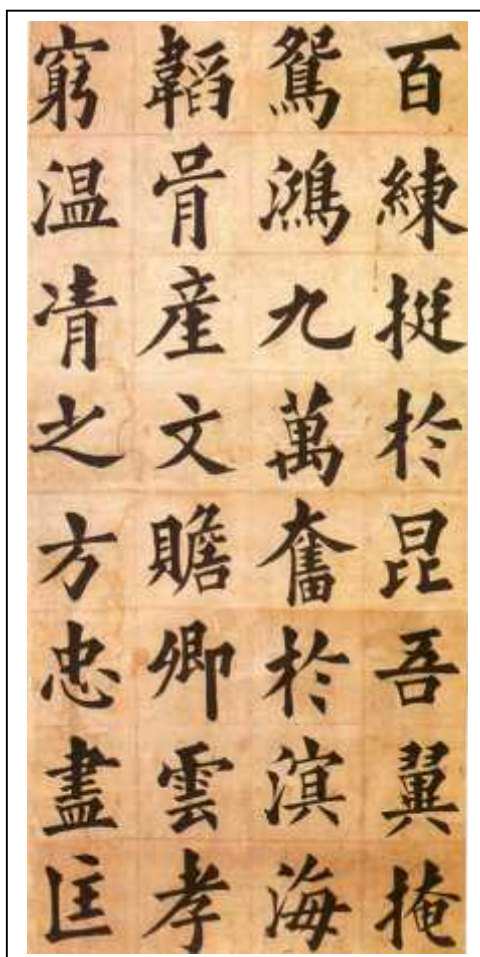


107. Caracteres de la Escritura regular

El carácter lineal y planimétrico en el diseño de los caracteres sería una impronta que caracterizaría este arte desde un principio, y constituiría uno de sus denominadores comunes a lo largo de toda su historia, independientemente de las variantes surgidas a partir de la aparición de los diferentes estilos.

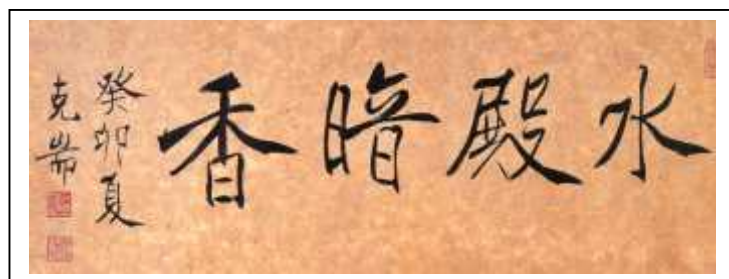
Otra de las características comunes consiste en la forma de lectura.

Cuando los caracteres se ordenan verticalmente, se leen de arriba a abajo, en columnas que se van sumando lateralmente de derecha a izquierda ¹⁰⁸, de tal suerte que en una caligrafía como en la ilustración siguiente el inicio de la lectura se ubica en el ángulo superior derecho y la finalización se produce en el ángulo inferior izquierdo



108. Caligrafía vertical

En cambio, cuando los caracteres se ordenan horizontalmente, la lectura se realiza de derecha a izquierda ¹⁰⁹



109. Caligrafía horizontal

Asimismo cabe aclarar que, como nuestro estudio se centra en consideraciones de carácter estético, sólo tendremos presente aquella información referida a la Caligrafía que sea pertinente a este propósito.

Una de las grandes ventajas respecto de la Pintura es que se conservan vestigios muy antiguos, además de que se han preservado caligrafías de todas las épocas, lo cual nos permite hacer un estudio pormenorizado y documentado de su evolución.

En tal sentido nos referiremos primero a las apreciaciones plásticas referidas al Trazo, dada su estrecha vinculación con el tópico de los estilos y del espacio vacío, temas que serán abordados guardando un correlato con lo efectuado en el capítulo de la Pintura.

2.2.2 EL TRAZO

Todas las consideraciones plásticas vertidas acerca del Trazo en el capítulo de la Pintura son aplicables en términos generales a la Caligrafía. Caben señalar, sin embargo, algunas excepciones:

- En Caligrafía, la línea modulada conservará las cualidades rítmicas derivadas de los cambios encadenados en el grosor de su trazo, pero a diferencia de lo que ocurre en Pintura, no actuará como contorno de un volumen sugerido.
- En Caligrafía no existe el Trazo único, ya que los ideogramas no hacen referencia a figuras tridimensionales, sino que permanecen en el terreno de una simbología planimétrica.

LAS MODALIDADES DEL TRAZO Y SU VALOR EXPRESIVO

DE ACUERDO AL GROSOR:

- **El Trazo homogéneo** ¹¹⁰ : carácter contenido y controlado
- **El Trazo modulado** ¹¹¹ : carácter rítmico y dinámico

DE ACUERDO A LA CARGA DE TINTA:

- **La Tinta concentrada** ¹¹² : carácter contrastante
- **La tinta diluida** ¹¹³ : carácter leve y fluido

DE ACUERDO A LA CARGA DE AGUA:

- **El Trazo húmedo** ¹¹⁴ : carácter sedoso
- **El Trazo semiseco** ¹¹⁵ : carácter áspero

DE ACUERDO AL RECORRIDO DE LA LÍNEA:

- **El Trazo trémulo** ¹¹⁶ : carácter inestable
- **El Trazo curvilíneo** ¹¹⁷ : carácter fluido
- **El Trazo anguloso** ¹¹⁸ : carácter enérgico



110. Trazo homogéneo



111. Trazo modulado



112. Tinta concentrada



113. Tinta diluida



114. Trazo húmedo



115. Trazo semiseco



116. Trazo trémulo



117. Trazo curvilíneo



118. Trazo anguloso

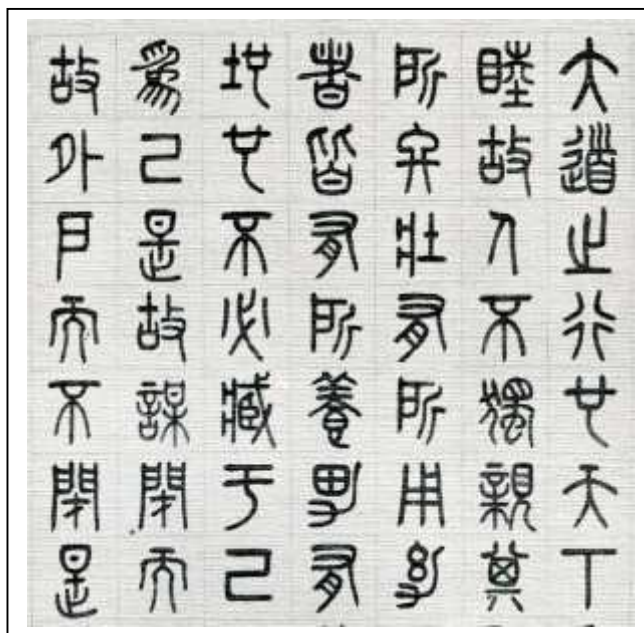
La libre combinación de los diferentes tipos de trazo:

De forma equivalente a lo ya considerado con relación a la Pintura, en Caligrafía se da la posibilidad de que el calígrafo se maneje con un tipo de trazo uniforme al ejecutar una obra, o bien opte por realizar una combinación de diferentes tipos de trazo.

Tal decisión estará vinculada al estilo caligráfico que practique

Los estilos regulares de escritura suelen estar asociados a un determinado tipo de trazo, como en el caso del Estilo del pequeño sello ¹¹⁹, mientras que en el caso de los estilos más informales el calígrafo puede combinar libremente diferentes tipos de trazo, como en el denominado Estilo de hierba ¹²⁰

Desde el punto de vista estético, la variedad en la tipología de la línea redundará en una mayor riqueza gráfica de la composición caligráfica, requiriendo al mismo tiempo una gran capacidad por parte del calígrafo para poder sostener la unidad compositiva dada la variedad generada por los diferentes tipos de trazo.



119. Trazo uniforme: Escritura del pequeño sello



120. Trazos diferentes combinados: Escritura de hierba

2.2.3 LOS ESTILOS

Los estilos caligráficos se pueden clasificar en 5 grupos básicos:

- 1) Escritura de sellos (Chun shu)
- 2) Escritura administrativa (Li shu)
- 3) Escritura regular (Kai shu)
- 4) Escritura rápida (Hsing. shu)
- 5) Escritura de hierba (Tsáo shu)

1) Escritura de sellos

Bajo este nombre genérico se incluyen varios tipos de escritura:

- a) La Escritura de oráculo (Chia-Ku-wen)
- b) La Escritura antigua (Ku-wen) o Escritura en metal (Chin-wen o Chung Ting wen)
- c) La Escritura del gran sello (Ta-chuan)
- d) La Escritura del pequeño sello (Hsiao-chuan).

a) La escritura de oráculo

En un sentido estricto, la Caligrafía, como Arte, se inicia en China entre el período de los Tres Reinos (220-265 D.C.) y la Dinastía Chin occidental (265-317 D.C.), pero los antecedentes sobre la conformación primitiva de los caracteres debemos rastrearlos muy atrás en el tiempo: durante la Dinastía Shang (1600-1100 A.C.). En su manifestación primera, estos caracteres eran pintados con pincel, y luego grabados siguiendo el trazo, sobre caparazones de tortuga y huesos de animales 121



121. Escritura de oráculo

Este tipo de escritura se usaba con fines adivinatorios. Los caracteres conformaban preguntas. Se aplicaba un elemento caliente sobre el hueso, y conforme éste se fisuraba por acción del calor, atravesando los textos, se deducía la respuesta.

Esta escritura arcaica, sencilla y orientada fundamentalmente al uso práctico, tiene en esencia un carácter pictográfico.

Así, podemos reconocer en ella una representación sintética de figuras extractadas de la realidad ¹²². He aquí algunos ejemplos:



122. Escritura de oráculo

El registro inferior de cada sección de la cuadrícula nos muestra el pictograma Shang, mientras que el registro superior nos indica los elementos representados por dicho pictograma y la relación que surge entre ellos.

Así, en el ejemplo I vemos que el pictograma correspondiente a la idea de *pescar con caña* surge de la asociación entre la representación esquemática de un pez, una mano y la cuerda de la caña.

En el ejemplo II, equivalente al anterior, se nos presenta la idea de *pescar con red*

En el ejemplo III se representa la idea de *cazar con flecha*: un ave alcanzada por una flecha

En el ejemplo IV aparece la idea de *cazar con jabalina*: un animal atravesado por una lanza de doble punta.

En el ejemplo V vemos la idea de *cazar con trampa*: un ciervo atrapado en un foso

El ejemplo VI corresponde a la idea de *hacer o trabajar*, simbolizada en un elefante domesticado, controlado por la mano de un hombre e inducido a trabajar.

El ejemplo VII corresponde a la idea de *guiar o conducir*: un hombre aparece situado en un cruce de caminos, con un látigo levantado en la mano, y vacila acerca del camino que tomará.

En este caso los animales azuzados por el látigo han sido omitidos en el dibujo, pero la existencia del látigo delata su presencia virtual.

El ejemplo VIII es la representación de un arado y significa *fuerza*. Tal idea surge de la asociación entre el arado y la fuerza necesaria para manipularlo.

Los ejemplos IX y X representan la idea de *masculino*.

En el caso del ejemplo IX surge de la asociación entre la representación esquemática de un campo arado y de un arado, dado que en ese momento la principal ocupación de los individuos masculinos era el trabajo de la tierra.

Siguiendo este mismo razonamiento, para significar *masculino* en el ejemplo X se establece una asociación entre la representación esquemática de un arado y una persona.

En el ejemplo XI aparece la trilla como símbolo de *cosecha*: en una mano una espiga y en la otra una vara.

El ejemplo XII corresponde a la idea de *año*, simbolizada por la representación esquemática de una persona con una espiga en la cabeza, lo que parece indicar que la época de la cosecha se consideraba como la coronación del año.

El ejemplo XIII representa la idea de *vino o licor*, y muestra el líquido desbordando del orificio de la jarra que lo contiene.

El ejemplo XIV corresponde a la idea de *mijo*, y se resuelve mediante la representación esquemática de los granos de la planta echados en un líquido, lo que hace suponer que este cereal servía, sobre todo, para la fabricación de bebidas fermentadas.

Los pictogramas de la Dinastía Shang conforman el primer grado de abstracción de la Caligrafía.

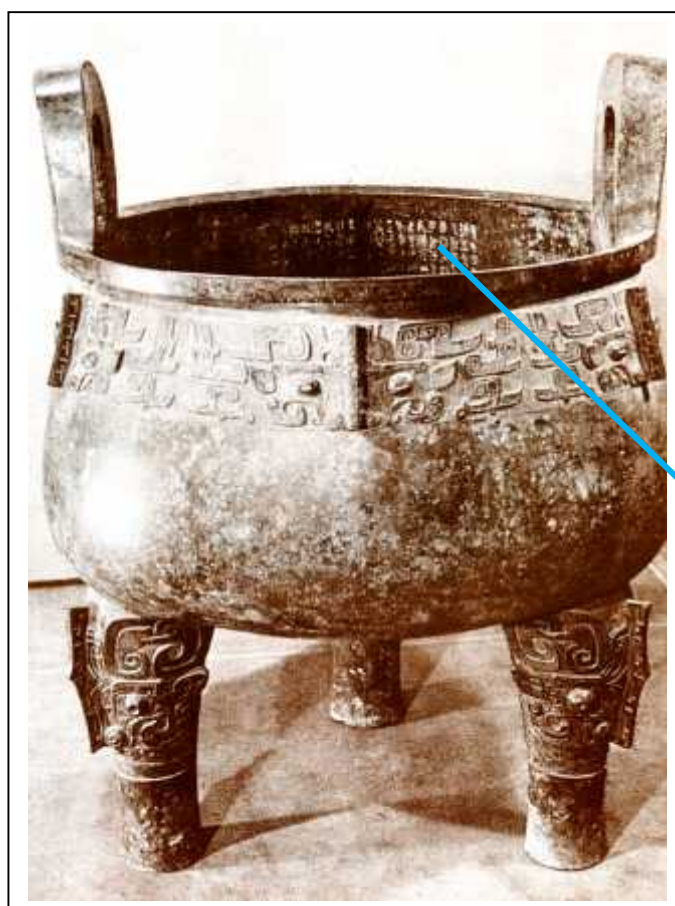
El objeto original aparece despojado de todos sus atributos accidentales, remitiéndonos así el pictograma a la idea esencial del motivo representado. Esta síntesis de la realidad, dotada ya de un grado de abstracción significativo, estaba desprovista de toda pretensión artística. Sin embargo, a la hora de tallar los caracteres sobre los huesos, se advierte ya un gusto por la línea para sintetizar el volumen.

b) La Escritura antigua

Ya desde la Dinastía Shang, los caracteres inscriptos en los bronce ceremoniales ¹²³ presentan diferencias de diseño en relación a los pictogramas oraculares que les precedieron.¹²⁴

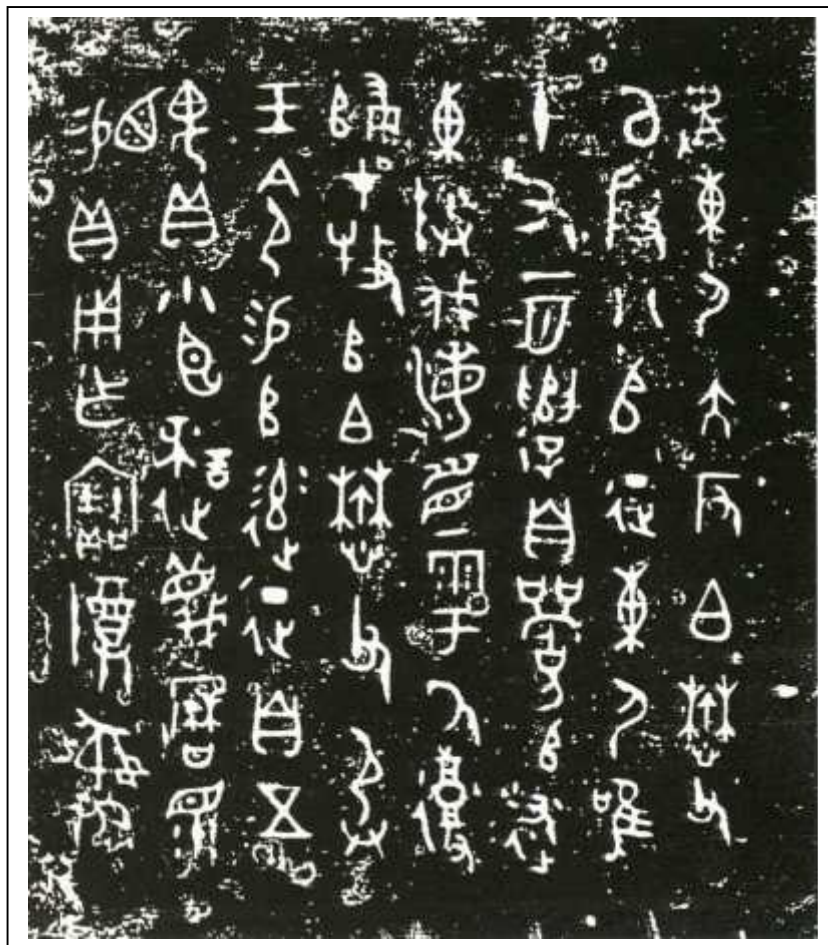
Inicialmente, las inscripciones fueron muy breves, pero con el paso del tiempo irán ganando importancia, y en su evolución se advertirá ya una tendencia a la configuración estética.

Dentro de la Escritura antigua podemos apreciar las siguientes peculiaridades: los caracteres no obedecen a un módulo o a un criterio estético unificado, pese a lo cual reconocemos en ellos un diseño ligeramente más elaborado que el de la Escritura de oráculo



Escritura antigua

123. Bronce ceremonial



124. Estampa de Escritura antigua grabada en el interior de una vasija de bronce

c) La Escritura del gran sello

A partir del siglo XI AC, durante la Dinastía Chou occidental, se inicia un proceso de normalización de la Escritura antigua. Dicho proceso desembocará en la creación de la Escritura del gran sello 125-126



125. Escritura del gran sello temprana



126. Escritura del gran sello

El nuevo estilo se diferenciará del anterior por cierta homologación en el diseño, tamaño y distancia entre los caracteres.

Si bien esta homologación resulta al principio un tanto rudimentaria, representa un hito en la historia de la Caligrafía, ya que señala e inaugura una nueva tendencia en la concepción gráfica de la escritura: la regularidad.

No obstante, cabe señalar que durante el Período señalado y los subsiguientes Períodos de *Primavera y Otoño* y de *Los Reinos Combatientes* de los Chou orientales, la fragmentación de los reinos contribuirá a que se generen y mantengan ciertas diferencias entre los estilos de escritura de cada Estado, y esta situación se prolongará hasta el siglo III AC. En cuanto al sentido plástico, se advierte en la Escritura del gran sello una predilección por la línea delgada y el formato rectangular o cuadrado, lo que deriva en un diseño más homogéneo y equilibrado.

Nos han quedado numerosas muestras de este estilo en inscripciones realizadas sobre piedras con forma de tambor y en vasijas de bronce.

d) La Escritura del pequeño sello

El período de los Reinos Combatientes finalizó con la supremacía militar de uno de los siete reinos, el reino de Ch'in, cuyo príncipe Ying Cheng se autoproclamó Primer Soberano Emperador, *Shi-huang-ti*, iniciando así la Dinastía Ch'in, e instaurando por primera vez en China, en un sentido estricto, la figura de la Dinastía como depositaria del poder del imperio.

A partir de esta constitución de China como imperio, se llevarían adelante importantísimas reformas que cimentarían el nuevo orden.

*La uniformidad de la cultura quedó sellada cuando el ministro Li Szu procedió a la reforma de los signos de la escritura, autorizando una sola lectura de una misma palabra para todo el imperio y un solo estilo de escritura para uso de la administración*¹⁴

Li Szu, partiendo del estilo “gran sello”, propone:

- a) Simplificación y racionalización de las formas de los caracteres de este estilo que habían ido surgiendo desde sus orígenes, para formar el “pequeño sello”.*
- b) Estandarización de las distintas variantes regionales en un sistema único.*
- c) Difusión del nuevo estilo”*¹⁵

*Con este estilo, cada objeto y cada acción iba a tener asignado su carácter, sin necesidad de confundir la mente del lector con la variedad de caracteres para lo mismo que practicaba la “gran sigilar”*¹⁶

Se añadieron asimismo nuevos caracteres para hacer frente a las exigencias de la cada vez más compleja sociedad de la época

Li Szu legó a la posteridad la inscripción de la piedra de Tai-shan, que constituye un modelo inigualado del estilo menor de escritura de sellos¹²⁷



127. Caracteres del pequeño sello grabados en piedra

No obstante esta codificación oficial del estilo, cabe señalar que en el aprendizaje artístico de este estilo de Escritura se incluyen como modelos las variaciones que surgieron a lo largo del tiempo para cada uno de los caracteres.

A modo de ejemplo presentamos una compilación realizada por Yu Yueh de 100 maneras diferentes de escribir el signo *longevidad* ¹²⁸

128. Cien variantes del signo *longevity*

El Estilo del pequeño sello se distingue por su carácter sobrio y delicado.

Los ideogramas, de tamaño uniforme, se inscriben en un rectángulo vertical.

El grosor del trazo es homogéneo, y su delgadez le confiere a la línea un aspecto ligero y estilizado. En su derrotero, las tensiones se resuelven mediante ligeras curvas, en un conjunto armonioso y equilibrado.

Ello, unido a la verticalidad de los caracteres, dota al conjunto de un aspecto elegante y refinado ¹²⁹



129. Escritura del pequeño sello

Lejos de las resoluciones asimétricas, por demás frecuentes en el arte caligráfico chino, el Estilo del pequeño sello suele recurrir a un equilibrio más estático para armonizar sus composiciones.

Para ello no sólo recurre en ciertos casos a la simetría misma, sino que apela permanentemente al ya mencionado carácter constante e invariable de su trazo.

En efecto, el grosor de la línea no experimenta variantes en su recorrido, como tampoco se advierten cambios bruscos en la dirección del trazo capaces de generar tensiones visuales acentuadas. Antes bien, el pincel parece deslizarse cómodamente sobre el papel a través de generosos espacios vacíos que dotan de ligereza al ideograma.

Hasta el comienzo y el final de cada trazo son redondeados y suaves, evitando toda angulosidad que atente contra la calma intrínseca de estos caracteres.

Por su parte, los distintos componentes de cada ideograma se ubican holgadamente en el espacio asignado por el calígrafo.

A su vez, cabe destacar que, independientemente del carácter simétrico o asimétrico que adopten los caracteres, una estudiada aplicación de los trazos curvos dota a los signos de un discreto dinamismo, preservando al estilo de toda rigidez compositiva derivada de un estatismo extremo.

Cuando la Escritura del pequeño sello entró en desuso, su aplicación quedó reservada, hasta hoy en día, para los sellos personales ¹³⁰ (Ver información complementaria en los Anexos)



130. Sellos personales con caracteres de la Escritura del pequeño sello

2) La Escritura administrativa

Este estilo fue creado, durante la Dinastía Ch'in, por Cheng Miao (246–207 A.C.), quien a partir de la Escritura de sellos logró elaborar una forma caligráfica más sencilla, y por ende, de ejecución más rápida. De ahí que inmediatamente se la adoptara para sustituir al estilo anterior en los trabajos administrativos oficiales.

Cabe aclarar, sin embargo, que la Escritura administrativa evolucionaría durante la Dinastía Han, alcanzando recién su madurez al final de la misma, tal como puede apreciarse en la secuencia siguiente de ilustraciones:



131. Escritura administrativa
Año 16 D.C.

132. Escritura administrativa
Año 66 D.C.

133. Escritura administrativa
Año 148 D.C.



134. Escritura administrativa

Año 153 D.C.

135. Escritura administrativa

Año 185 D.C.

Esta madurez sería posible gracia al perfeccionamiento del pincel, esencial para el ajuste de la modulación del trazo.

En efecto, gracias al movimiento flexible de la punta del pincel, los trazos fuertemente modulados culminan con un movimiento flameante ¹³⁶

Al igual que en el estilo anterior, los ideogramas se inscriben en rectángulos, pero éstos, en lugar de ubicarse verticalmente lo hacen en forma horizontal. Esta disposición apaisada de los caracteres contribuye a reforzar la sensación de estabilidad en los mismos y su consecuente equilibrio.

Sin embargo, la introducción de trazos significativamente modulados, genera un dinamismo que contrapesa aquella estabilidad compositiva.

Tal como puede apreciarse en la ilustración 136, los trazos horizontales y oblicuos que más se destacan presentan una forma semejante a la hoja de un cuchillo.

El remate anguloso de estos trazos y la fuerte horizontalidad de los mismos, resuelven y conjugan las tensiones y el reposo en un mismo ideograma.

El resto de los trazos, a modo de contrapunto característico de todo equilibrio dinámico, se resuelve mediante una línea homogénea o levemente modulada.

La composición apaisada de los caracteres, unidas al despliegue horizontal y ligeramente oblicuo de sus prolongados trazos sesgados, dotan a este estilo de un carácter grave y cortesano, no desprovisto de cierta elegancia arcaica.

La franca modulación de la línea, por su parte, marca una clara preferencia por el dinamismo del trazo. Ello, unido al diseño asimétrico de los signos, marcará una tendencia que ya no habrá de revertirse en la futura elaboración de nuevos estilos caligráficos.



136. Escritura administrativa

3) La Escritura regular

Este estilo se desarrolló durante la Dinastía Han (206-220 D.C.) a partir del modelo de la Escritura administrativa, resultando a su vez más cómoda que esta última. De ahí que se la adoptara como escritura habitual, en reemplazo de aquélla, para las necesidades cotidianas y administrativas.

Tradicionalmente se atribuye al calígrafo Chung Yu (151-230 D.C.) el inicio de este estilo.. Cabe aclarar, sin embargo, que los cambios operados a partir de la Escritura administrativa, y que desembocaron en la Escritura normal, no fueron bruscos, sino que se desarrollaron a través de un proceso de transición que podemos apreciar en la caligrafía mixta de la ilustración 137, en la que aún se mezclan elementos de ambos estilos.



137. Escritura administrativa / regular
Año 278 D.C.

Los letrados consideran que la Escritura normal alcanzó su perfeccionamiento con Wang Hsi-chih (303-361 D.C.) ¹³⁸, tras lo cual continuó evolucionando durante las Seis Dinastías (220-589 D.C.), época en la que se produjo una verdadera proliferación de variantes dentro del mismo estilo, hasta alcanzar su momento de mayor esplendor durante la Dinastía T'ang (618-906 D.C.). En estelas de piedra, que han llegado hasta nuestros días se grabaron, en estilo regular, textos de los grandes calígrafos de esa época.








138. Caligrafía en estilo regular
atribuida a Wang Hsih-chih,

La Escritura regular es un estilo codificado, al igual que la Escritura administrativa y la Escritura del pequeño sello, con un orden preestablecido para la ejecución y ubicación de los trazos de cada ideograma, dentro de un formato cuadrado o rectangular. 139

田	丨	冂	𠂇	𠂇	田	田
力	丿	力				
耒	丿	二	三	丰	耒	耒
土	一	十	土			
雨	一	冂	冂	雨	雨	雨
气	丿	乚	乚	气		
艸	乚	乚	艸	艸	艸	艸
井	一	二	井	井		
臣	一	乚	五	五	五	臣
生	丿	乚	乚	生	生	
韭	丨	丨	斗	斗	韭	韭
禾	丿	二	千	禾	禾	
黍	丿	二	千	禾	禾	黍
	黍					
麥	一	十	十	十	麥	麥

Queda asimismo pautado el diseño de cada uno de esos trazos ¹³¹ como se puede observar en la ilustración siguiente

LOS TRAZOS QUE FORMAN LOS CARACTERES					
trazo	nombre	ejemplo	trazo	nombre	ejemplo
1	 punto	不	13	 en descenso a la izquierda con una punta	好
2	 horizontal	不	14	 en descenso a la izquierda con retorno	去
3	 vertical	不	15	 horizontal con descenso a la izquierda	汉
4	 en descenso a la izquierda	八	16	 vertical plegado	忙
5	 en descenso a la derecha	八	17	 horizontal con retorno y gancho	习
6	 en subida	汉	18	 oblicuo con retorno y gancho	也
7	 horizontal con gancho	你	19	 vertical plegado con gancho	儿
8	 vertical con gancho	小	20	 horizontal con retorno elevado	语
9	 oblicuo con gancho	我	21	 vertical con retorno y gancho	吗
10	 vertical elevado	很	22	 horizontal con retorno plegado en descenso a la izquierda	这
11	 horizontal con retorno	口	23	 horizontal con retorno plegado con gancho	那
12	 vertical con retorno	画	24	 horizontal con retorno plegado con gancho	九

140. Los trazos que forman los caracteres

Para caligrafiar cada uno de los ideogramas en este estilo, se apela a un nuevo tratamiento de la línea. En lugar del trazo homogéneo típico de la Escritura del pequeño sello, o de la selectiva y acentuada modulación del trazo del Estilo administrativo, nos encontramos en la Escritura regular con la aplicación general de un trazo levemente modulado.

Esta nueva modalidad le confiere al estilo una singular gracia, delicadeza y sobriedad.

La leve oblicuidad de los trazos horizontales genera asimismo un discreto dinamismo en el diseño de los caracteres.

A todo ello se suman, finalmente, las tensiones visuales generadas por los trazos sesgados.

Tales cualidades se pueden apreciar claramente en la caligrafía de Chao Meng-fu, uno de los calígrafos más consumados de China ¹⁴¹



141. Caligrafía de Chao Meng-fu en estilo regular (detalle)

El diseño de los caracteres en la Escritura normal conlleva una infinidad de sutilezas.

A los fines de poder ilustrar algunas de esas sutilezas vamos a considerar dos aspectos :

- a) El equilibrio dinámico de los caracteres
- b) Las variaciones estilísticas de los calígrafos

a) El equilibrio dinámico de los caracteres

El dinamismo compositivo en el diseño de los caracteres de la Escritura regular es el resultado de mínimas variaciones en la morfología y la ubicación de los trazos.

A modo de ejemplo seleccionaremos el signo correspondiente a *boca* 168, bajo cuya aparente sencillez descubriremos las sutilezas introducidas en el diseño.



142. *Boca*

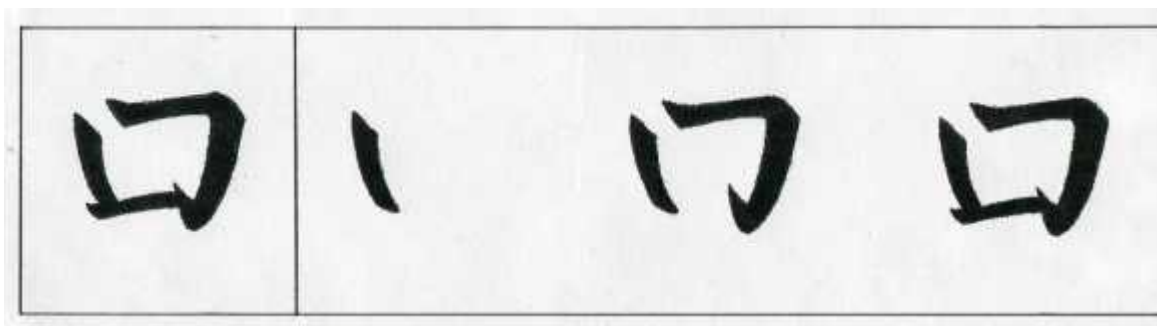
Se trata aquí de un cuadrado que representa una boca abierta, según un diseño derivado de la Escritura de sello y la Escritura administrativa.

Pocas formas tienen un carácter tan estático como el de un cuadrado.

Imprimirle dinamismo, sin traicionar su naturaleza, representa en sí mismo un problema de diseño en el que se deben sortear no pocas dificultades.

¿Qué hacen los chinos para dinamizar esta imagen? : apelan a un tratamiento desigual de los trazos y a la oblicuidad de los mismos.

Así, los cuatro lados del cuadrado son resueltos mediante tres trazos desiguales 143



143. Los trazos del signo *boca*

El primero es un trazo vertical curvado hacia fuera y levemente inclinado hacia la izquierda. Esta leve inclinación respecto de la vertical genera una tensión visual que deriva de la sensación de inestabilidad que nos transmite el trazo por su inclinación hacia la izquierda.

A su vez, la curvatura hacia fuera nos transmite la sensación de que el trazo estuviera virtualmente sometido a una presión vertical ejercida desde arriba, haciendo que “se curve”. Esta sensación debe ser vivenciada por el calígrafo en el momento de pintar el trazo.

El segundo es un trazo en ángulo que resuelve simultáneamente los lados superior y derecho del cuadrado. Los componentes de este trazo son oblicuos y generan una tensión pronunciada en el ángulo superior derecho del cuadrado.

El segundo tramo de este trazo, al igual que el primer trazo del ideograma, presenta una leve curvatura hacia afuera, ya que al ejecutarse este tramo debe someterse al trazo a una presión virtual que “lo curve” hacia fuera, tensionándolo visualmente.

El trazo se resuelve finalmente con un gancho que se genera al levantar el pincel en dirección oblicua, hacia arriba y hacia la izquierda.

Este segundo trazo no necesariamente tiene que estar unido al primero. Bien puede aparecer levemente separado del mismo, generando así una apertura en el perímetro del cuadrado, y provocando una relación dinámica con el vacío que penetra en el ideograma.

Además, el segundo trazo finaliza un poco por debajo del nivel del primer trazo, lo cual genera visualmente una tensión importante.

A su vez, la punta del “gancho” con que culmina el trazo, se orienta de manera franca hacia el interior del cuadrado, generando una tensión que prolonga la vista desde el trazo hacia el interior del cuadrado, dinamizando ese espacio y relacionándolo activamente con el trazo.

El tercero es un trazo horizontal que “cierra” oblicuamente la forma con una resolución asimétrica: el comienzo de este trazo se ubica antes de su punto de encuentro con el primer trazo, mientras que en su extremo derecho toma contacto con el final del segundo trazo, todo ello con una dirección levemente oblicua hacia arriba y a la derecha.

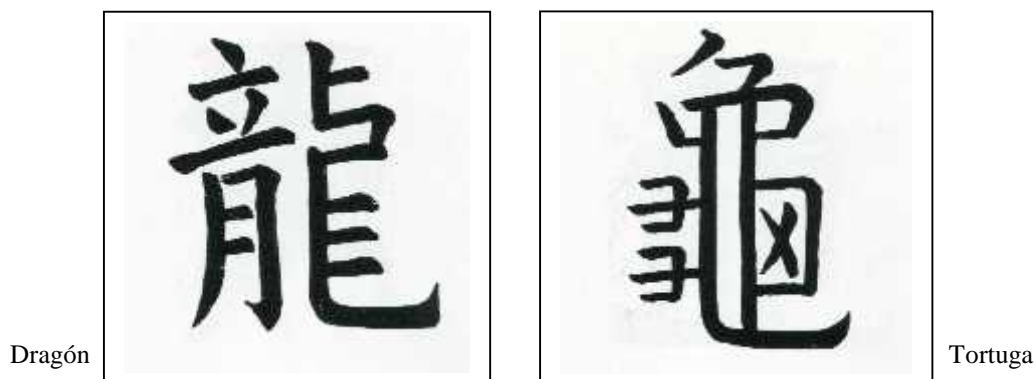
De todo lo expuesto resulta una imagen muy variada, no obstante haber sido resuelta a partir de una imagen básicamente homogénea.

En efecto, tomando como punto de partida la imagen de un cuadrado, estable en su ortogonalidad y homogéneo en sus medidas y en el tratamiento de la línea, los calígrafos chinos elaboraron una imagen que remite al cuadrado, pero que en pos de un equilibrio dinámico presenta variaciones en todos sus componentes:

- todos los trazos son desiguales
- todos los ángulos, internos y externos, son desiguales
- todas las tensiones visuales, lineales y espaciales, son desiguales.

De ello resulta una nueva relación, sutil y dinámica, entre el vacío y los trazos que conforman el ideograma. Como bien señala Estela Ocampo: *La búsqueda de un equilibrio basado en la asimetría obliga a multiplicar las relaciones formales para conseguir el mismo resultado que la simetría produce de manera más fácil pero también menos rica.*¹⁷

Téngase en cuenta que este criterio de establecer relaciones dinámicas entre los trazos de cada ideograma, al momento de ser aplicado en los caracteres más complejos, requieren de una enorme capacidad por parte del calígrafo. ¹⁴⁴



144. Caracteres complejos

b) Las variaciones estilísticas de los calígrafos:

Como ya señaláramos precedentemente, el perfeccionamiento del diseño del pincel a partir de la Dinastía Han, potenciaría las posibilidades expresivas de la línea, dando lugar a variaciones estilísticas entre los calígrafos profesionales.

Tal el caso de los 4 calígrafos cuya obra vamos a analizar, a fin de tomar conocimiento de algunas interpretaciones que pueden darse dentro de este estilo regular de escritura, como consecuencia de sus diferentes personalidades.

Wang Hsi-chih (303-379 D.C.)

Como ya señaláramos anteriormente, se considera a este calígrafo como el máximo exponente de este tipo de escritura, además de haber descollado en las Escrituras rápida y cursiva.

En este caso, podemos apreciar su estilo en el ya citado *Ensayo sobre el general Yüeh I* , datado en el año 348 DC., y del cual nos llegó esta copia en forma de estampa, levantada de grabados en piedra. La misma procede de la Dinastía Sung y está fechada en el año 1034



145. Caligrafía de Wang Hsi-chih

Detalle

Podemos apreciar aquí un estilo contenido, con ideogramas insertos en un formato cuadrado, resueltos con trazos delicados y sutilmente variados.

El modulado de la línea se resuelve sin estridencias, con adelgazamientos y engrosamientos de la línea obtenidos a través de sutiles pasajes, evitando adrede todo cambio brusco.

De todo ello resulta un conjunto equilibrado y discreto, digno de constituirse en el referente clásico para este tipo de escritura.

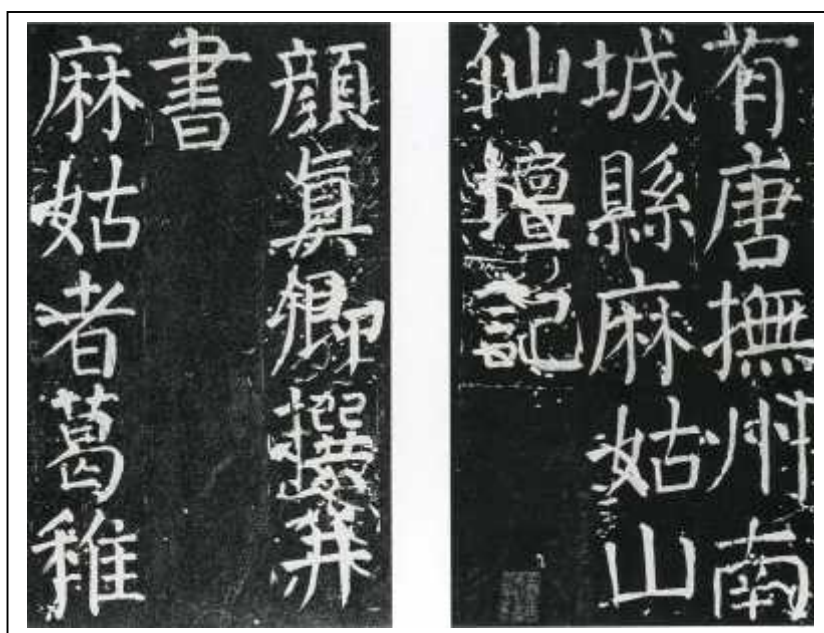
Yen Chen-ch'ing (709-785 DC.)

Como señala Wen C. Fong *Yen fue un erudito y un hombre de Estado de gran integridad personal. Defendió con gran coraje los territorios T'ang durante la rebelión de An Lu-shan y murió a manos de otro general rebelde.*

Su robusto estilo caligráfico denota poder, y sus ideogramas, de estructura cuadrangular, muestran una clara articulación entre sus trazos.

*Los eruditos neoconfucianos de la Dinastía Sung del Norte, vieron en el estilo de Yen Chen-ch'ing, no sólo la reencarnación de la perfección estética, sino también del coraje y la rectitud del héroe erudito confuciano*¹⁸

En efecto, tal como se puede apreciar en la ilustración 146, la escritura de Yen Chen-ch'ing es enérgica y resuelta.



146. Caligrafías de Yen Chen-ch'ing

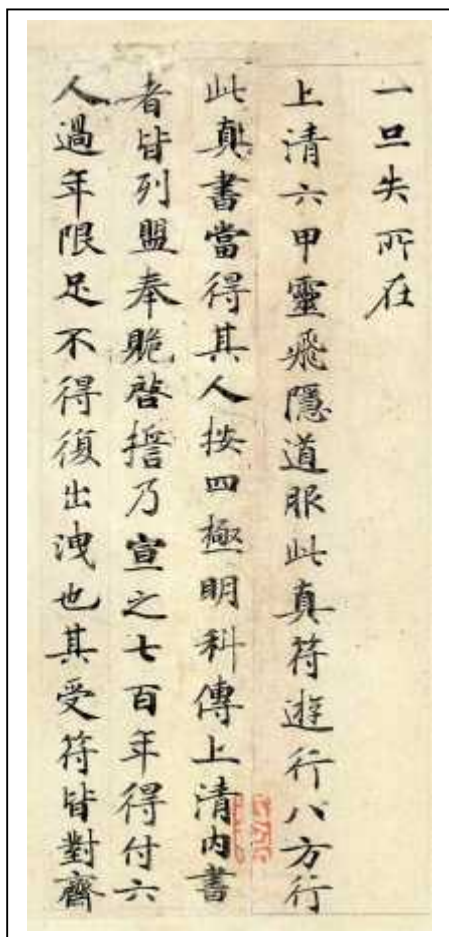
Los trazos son robustos, con una leve modulación que no modifica el carácter austero y contundente de la línea.

El acentuado paralelismo de los trazos horizontales, arma en su articulación con los trazos verticales, una grilla claramente estructurada, y a su vez enriquecida con los trazos curvos y los puntos que completan el diseño de los ideogramas.

El resultado es una imagen severa y contundente, desprovista de todo adorno y con un espacio ajustado entre los ideogramas, lo que acentúa su carácter monolítico.

Chung Shao-ching (activo entre 713-741 DC.)

A la severidad y la austeridad de Yen Chen-ch'ing se contrapone la delicadeza y el refinamiento de Chung Shao-ching. 147



147. Caligrafía de Chung Shao-ching



Detalle

Sus trazos, francamente modulados, se resuelven mediante movimientos de estilo “sable” ejecutados con mucha gracia por el pincel.

Estos movimientos le confieren a la línea una trayectoria levemente ondulada, desprovista de toda rigidez. A su vez, el trabajo sesgado del pincel permite alternar con elegancia la sutileza con los netos engrosamientos del trazo

No obstante el decidido carácter ornamental del trabajo caligráfico, cabe acotar que la inserción de los ideogramas en un formato cuadrado, regular y austero, dota de cierta sobriedad al conjunto.

Hui-Tsung (1080-1136 D.C.)

Si el estilo de Chung Shao-ching nos parece ya cortesano y elegante, en Hui-Tsung hallaremos las cotas máximas de la fragilidad asociada a la elegancia, y con un diseño tan personal de los caracteres que se lo distingue inmediatamente entre sus pares 148



148. Caligrafía de Hui-Tsung

La nobleza preciosista de sus pinceladas, con aspecto caprichoso y casi artificioso, reflejan el carácter de este último soberano de los Sung meridionales, que interesado por el arte, marcó su entorno en el sentido estético.¹⁹

El derrotero del pincel es ágil y anguloso, completando su labor con una carga concentrada de la tinta.

En cuanto a la calidad del trazo, éste parece tener el poder incisivo del estilete, con llamativos “ganchos” y terminaciones que, asociados a los puntos, conforman un variado repertorio de acentos elongados y enérgicos quiebres: una forma peculiar de inyectar en la fragilidad del conjunto un nervio imperceptible.

Resulta asimismo tentador asociar el aspecto quebradizo de sus trazos con la fragilidad de un maltrecho imperio: una arquitectura caligráfica de cristal, casi transparente en la delgadez de sus trazos, pero a su vez resuelta y elegante en el vigor concentrado del trabajo del pincel.

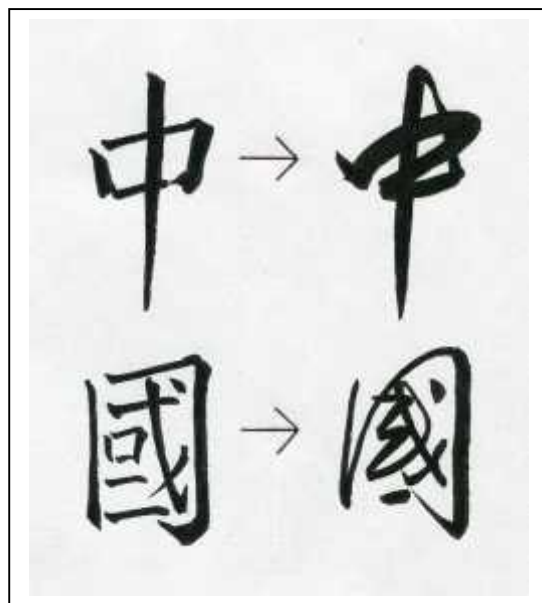
4) La Escritura rápida

Si bien los estilos caligráficos estudiados hasta el momento nos ofrecen una concepción sintética y abstracta, cabe mencionar que a partir de la Escritura rápida, esta concepción se potenciaría significativamente, abriendo una nueva instancia en la concepción plástica de la Caligrafía.

En tal sentido, tanto el trazo como el espacio adquirirán paulatinamente una mayor independencia, liberándose en forma gradual del papel que le fuera fijado en los modelos originales, y pasando así a desempeñar un nuevo protagonismo plástico.

La particular vinculación de los trazos elegida por cada calígrafo, y su consecuente resolución sintética, dotaría a esta forma de escritura de un movimiento particularmente vivaz e individualista, y brindaría a la línea una mayor continuidad y plasticidad.

Este estilo está basado en la Escritura regular, derivando de ella el diseño de cada uno de sus caracteres, tal como podemos apreciar en la ilustración 149



149. Escritura regular / Escritura rápida

A diferencia de la escritura regular, el manejo del pincel se torna más libre, propiciando la vinculación de los trazos a través de la continuidad de la línea.

En la Escritura regular los trazos conservan su individualidad, y se relacionan visualmente entre sí a través de la composición, las tensiones y los espacios vacíos de cada uno de los caracteres.

En la Escritura rápida, en cambio, esta vinculación se hace gráfica y explícita, a través del derrotero de un pincel que por momentos apenas se despega del papel

Incluso los caracteres mismos pueden llegar a unirse entre sí, aunque lo habitual en este tipo de escritura es que tal unión sólo se dé entre dos caracteres 150



150. Unión de dos caracteres

Se tiende pues a privilegiar las ligaduras de los trazos y el ritmo. Este ritmo, propio de cada calígrafo, pasa a ser un componente esencial del estilo.

Se abre aquí un amplio abanico de posibilidades expresivas de la línea, no ya sujeto a un modelo codificado, sino íntimamente ligado a la personalidad del calígrafo.

Dentro de esta variedad de posibilidades, presentaremos las dos situaciones más extremas que pueden darse: la Escritura rápida más homogénea y la más variada.

En la Escritura rápida más homogénea, tendremos las siguientes características:

- Diseño personal de los caracteres, con una síntesis moderada
- Tamaño y proporción similar de los caracteres
- Distribución encolumnada y regular de los caracteres
- Similar tratamiento del trazo
- Ausencia de ligaduras de los caracteres

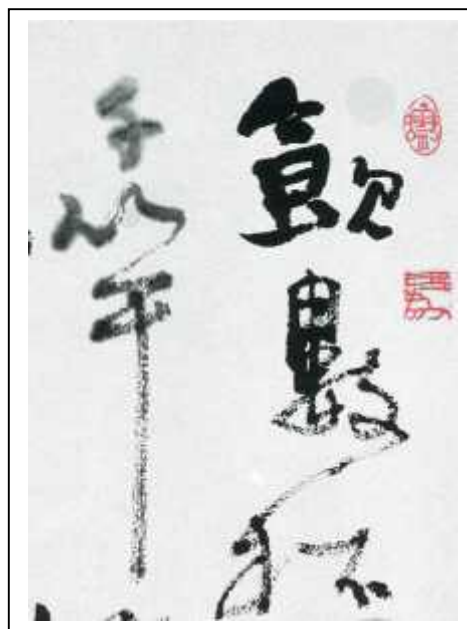
Mientras que en la Escritura rápida más variada, nos encontraremos con:

- Diseño personal de los caracteres, con una síntesis moderada
- Tamaño y proporción diferente de los caracteres
- Distribución encolumnada e irregular de los caracteres
- Variaciones en el tratamiento del trazo: trazo homogéneo, modulado, con tinta concentrada, con tinta diluida, húmedo, semiseco, curvilíneo, anguloso, trémulo
- Prolongación de trazos de los caracteres
- Ligaduras de los caracteres

El contraste entre ambas situaciones se puede apreciar claramente en las ilustraciones 151 y 152



151. Escritura rápida más homogénea



152. Escritura rápida más variada

El cambio que supone este estilo de escritura constituye, sin duda, uno de los hitos fundamentales en la vinculación plástica de la Pintura y la Caligrafía.

Por primera vez la línea adquiere un protagonismo distinto, no ya como trazos individualizados de un ideograma, sino como vinculación gráfica de los mismos.

Es precisamente esta independencia de la línea, aunada a los valores expresivos y rítmicos provistos por la singularidad del calígrafo, lo que genera un nuevo nivel de abstracción dentro de la abstracción que ya supone todo ideograma.

A diferencia de la anterior, esta nueva abstracción no está codificada. El calígrafo realiza una nueva interpretación de los caracteres, con características individuales únicas que lo diferencian plásticamente del estilo regular.

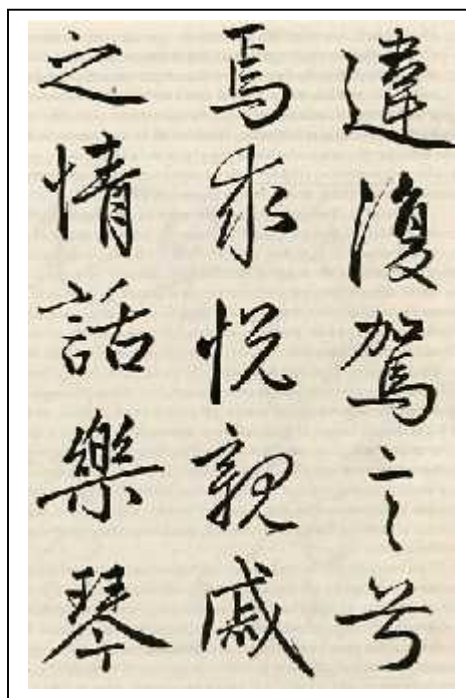
La personalidad del calígrafo y la singularidad de su caligrafía encuentran a partir de este estilo un cauce expresivo más propicio.

Los valores expresivos del Trazo se verán potenciados por las diferentes calidades del mismo, sobre todo en el caso de la Escritura rápida más variada.

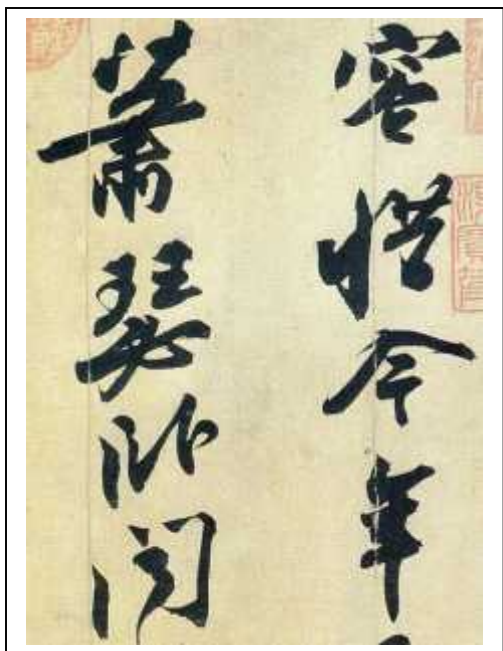
Presentamos a continuación distintos ejemplos ilustrando esta diversificación de la línea dentro de este estilo caligráfico 153- 154-155-156-157-158-159-160-161



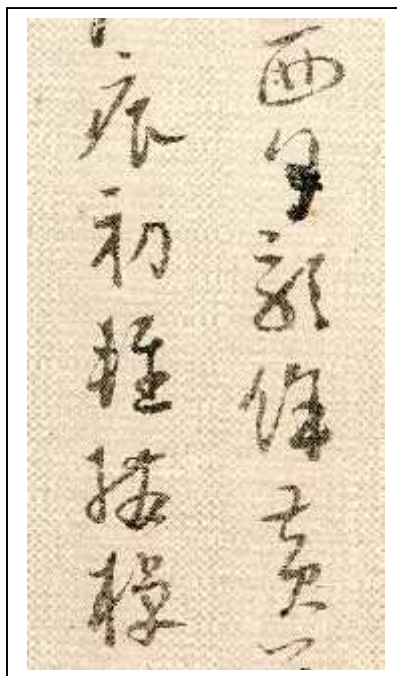
153. Trazo homogéneo



154. Trazo modulado



155. Tinta concentrada



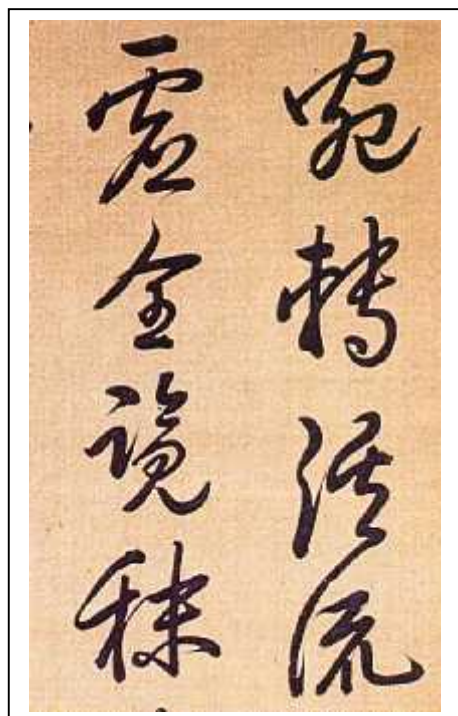
156. Tinta diluida



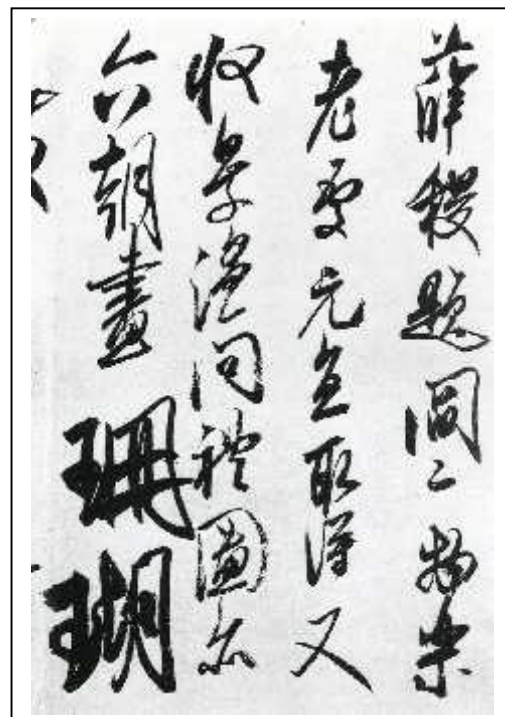
157. Trazo húmedo



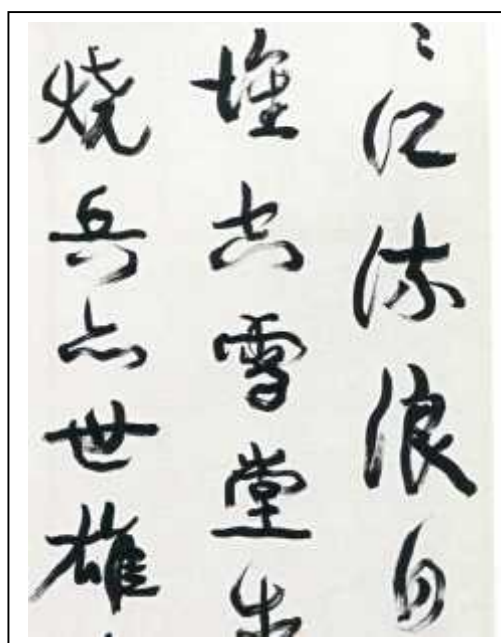
158. Trazo semiseco



159. Trazo curvilíneo



160. Trazo anguloso



161. Trazo trémulo

Cabe asimismo destacar la aparición de un recurso plástico que enriquecerían aún más la versatilidad del Trazo: la prolongación de los trazos en algunos caracteres.

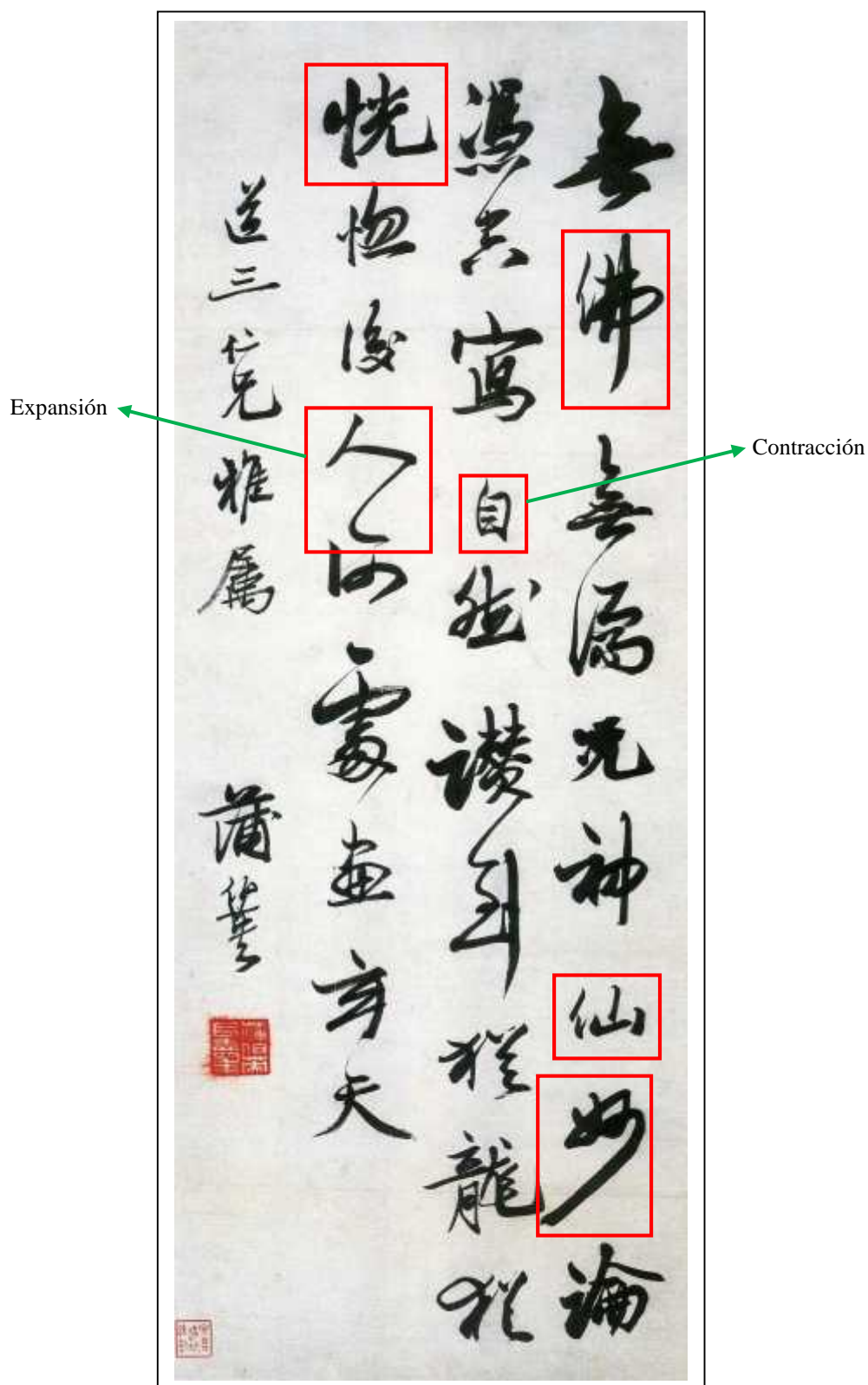
Dicha elongación genera una expansión en el diseño de los caracteres, haciendo que su peso visual se prolongue más allá de su cuerpo principal, dotándolo así de una elegancia superlativa.¹⁶²



162. Dos variaciones de la prolongación del trazo

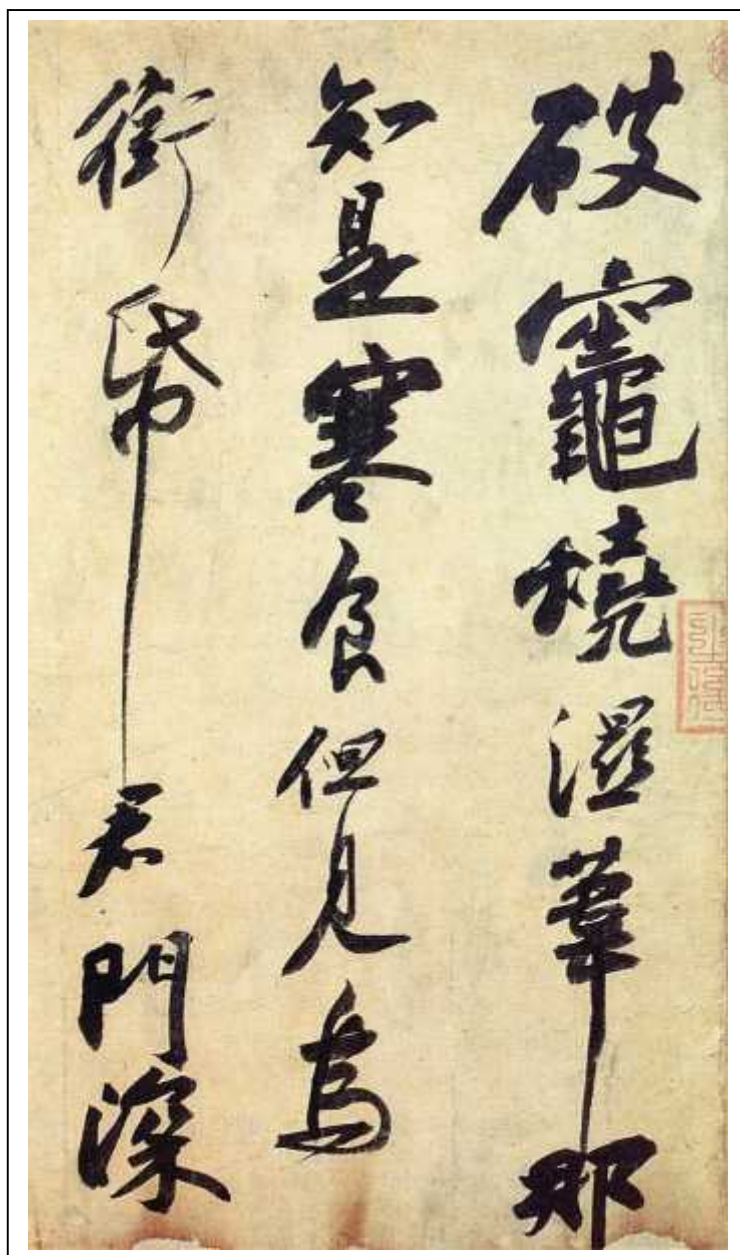
Además del recurso anterior, en otras ocasiones es el cuerpo mismo de los caracteres el que adopta un mayor tamaño en relación a sus pares, mientras que otros, por el contrario, se empequeñecen.

Este contraste entre la “expansión” del tamaño de algunos caracteres, y la “contracción” de otros, sumado a la combinación de las diferentes calidades del trazo, contribuyen a acentuar el sentido rítmico y el dinamismo visual de la composición.¹⁶³

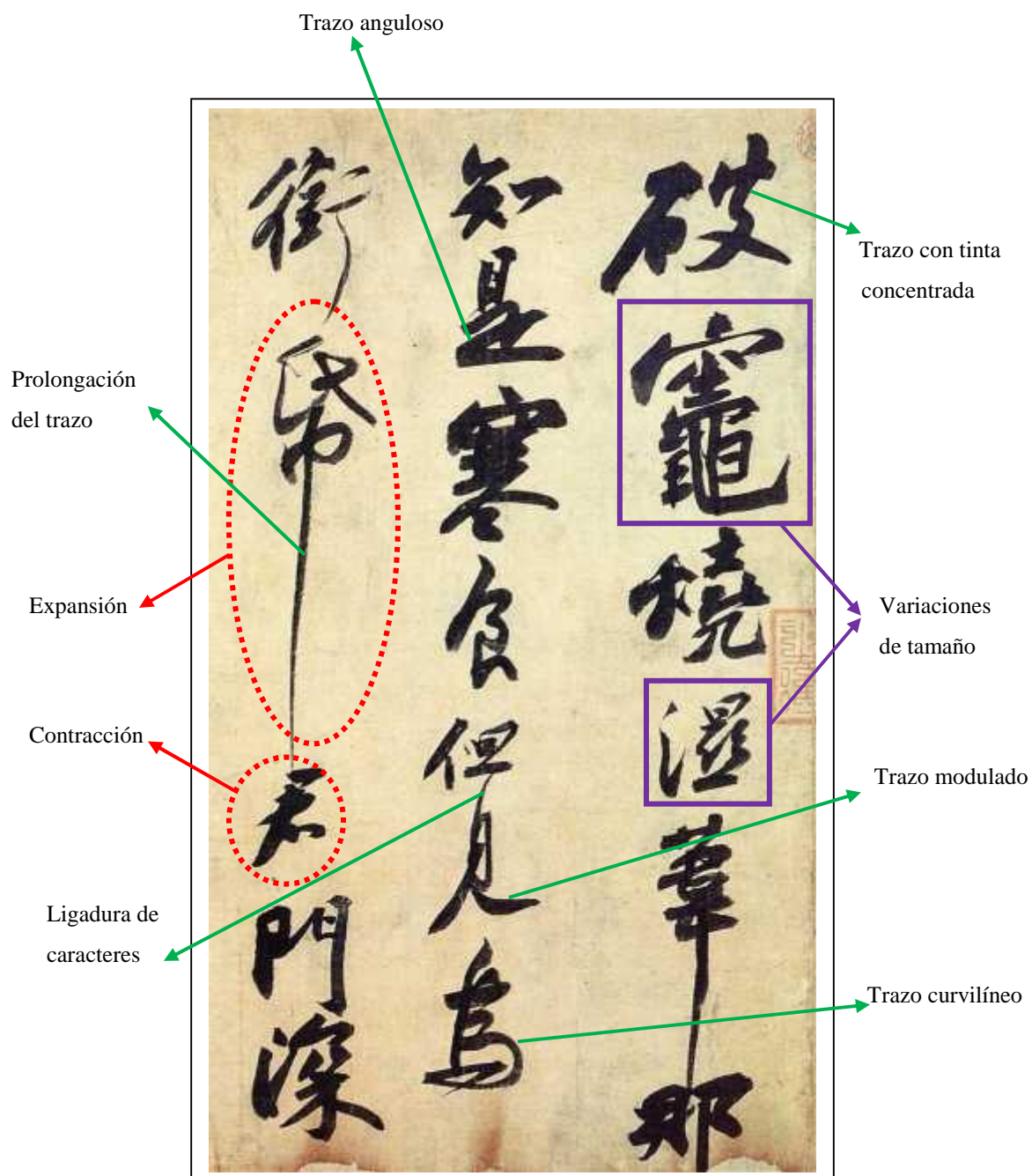


163. Variaciones de tamaño de los caracteres

A modo de ejemplo, presentamos a continuación algunas caligrafías en las que se advierte la diferencia de temperamento de los autores. Destacaremos en ellas la concurrencia de varias de las características señaladas precedentemente. 164- 165-166-167-168-169



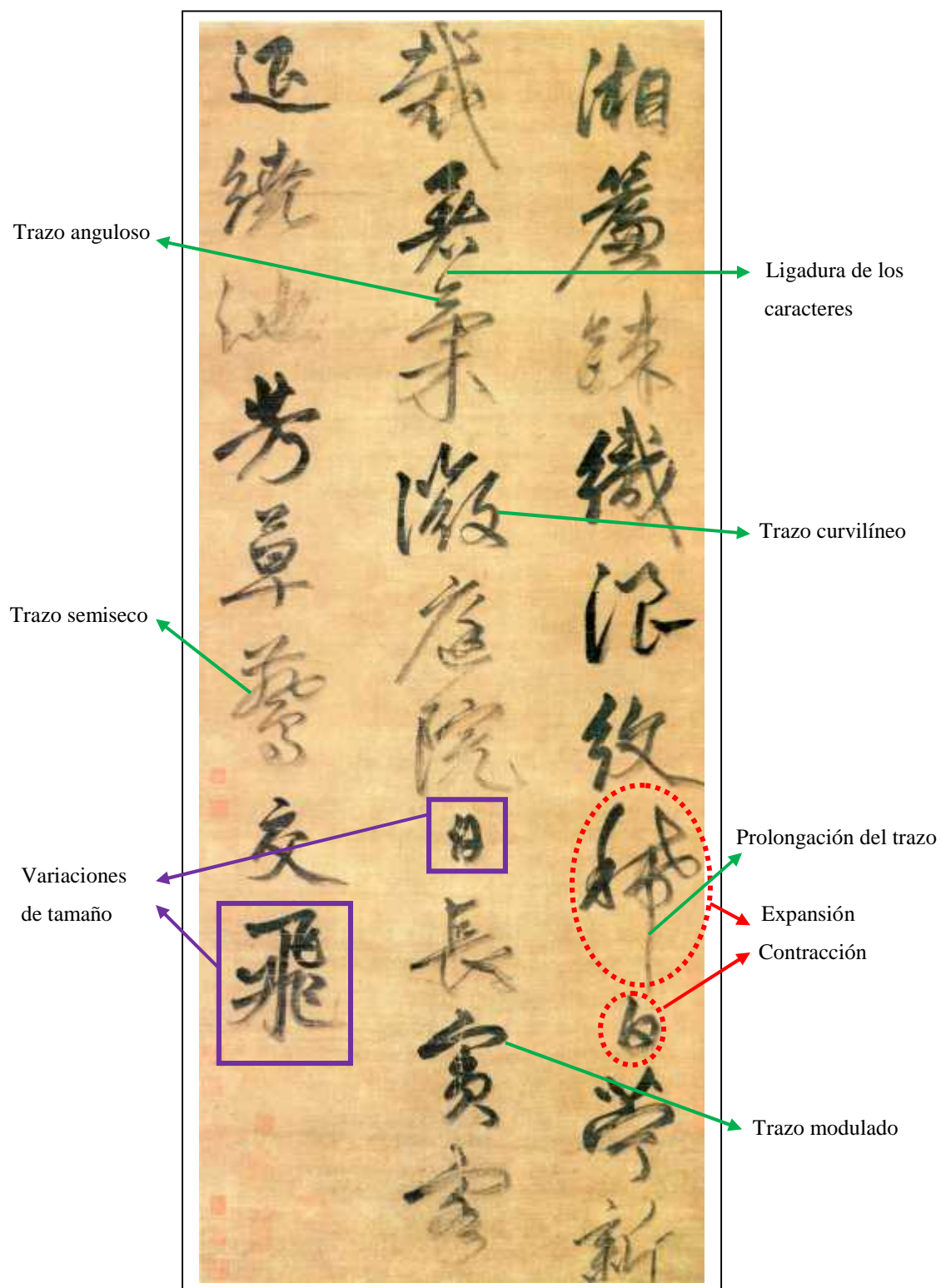
164. Caligrafía de Su Shih (detalle)



165. Características



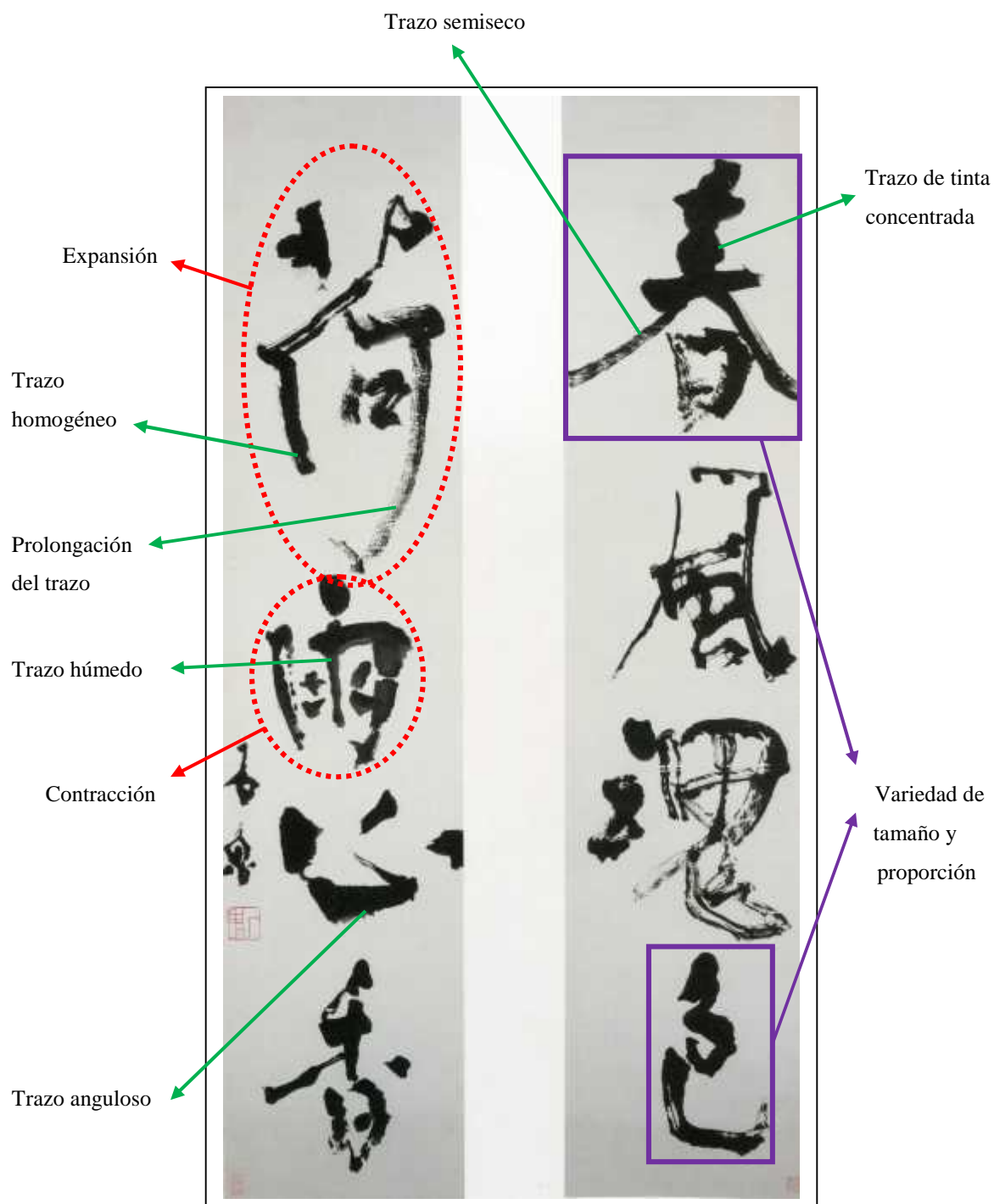
166. Caligrafía de Chao Meng-fu (detalle)



167. Características



168. Caligrafía de Shih lu



169. Características

6) La Escritura de hierba

El proceso de abstracción del Trazo y del Vacío iniciado con la Escritura rápida hallaría en la Escritura de hierba su natural prolongación y desarrollo.

En la Escritura de hierba se profundizan las irregularidades de la Escritura rápida, pero por sobre todo, se hará más acentuada la síntesis operada por la línea en el diseño de los caracteres, lo que desembocará en un dibujo cada vez más abstracto, con independencia del diseño original, y cuyo objetivo primordial pasa a ser la calidad plástica del Trazo en el Vacío.

Esta concepción más sintética, abstracta e independiente de los caracteres con relación a las Escrituras rápida y regular se puede apreciar en la ilustración 170



Escritura regular



Escritura rápida

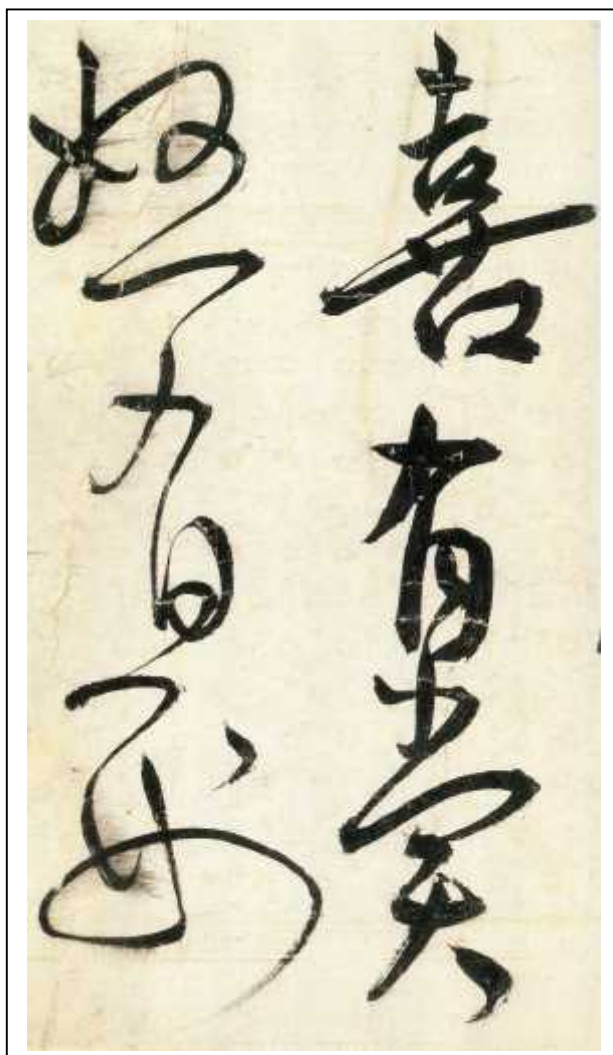


Escritura de hierba

170. El ideograma *luminoso* en tres estilos

En la Escritura rápida el trazo está más fragmentado, ya que se ajusta más al diseño regular del ideograma: el pincel va estableciendo ligaduras entre varios trazos, pero la continuidad de la línea se ve cada tanto interrumpida, se sigue reconociendo el diseño original y cada ideograma conserva su independencia a pesar de una que otra eventual ligadura.

En cambio, en la Escritura de hierba, la línea tiende a desarrollarse en forma ininterrumpida, ligando no sólo los trazos de cada uno de los caracteres sino también los caracteres mismos, tal como se puede observar en la ilustración 171



171. Ligaduras de caracteres

En sus manifestaciones más radicales o extremas, las ligaduras de los caracteres constituyen la modalidad predominante de la pieza caligráfica, como se puede advertir en la ilustración 172, o bien la caligrafía toda se resuelve con una única ligadura, como en el ejemplo de la ilustración 173



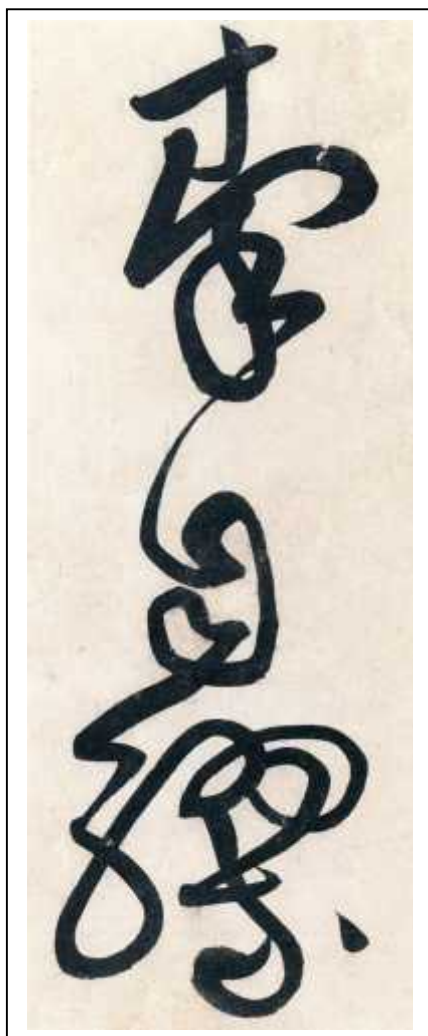
172. Abundancia de ligaduras



173. Única ligadura total

Asimismo, desde el punto de vista plástico resulta destacable la predilección por el carácter orgánico del trazo, fácilmente asimilable a las formas orgánicas de la naturaleza ¹⁷⁵

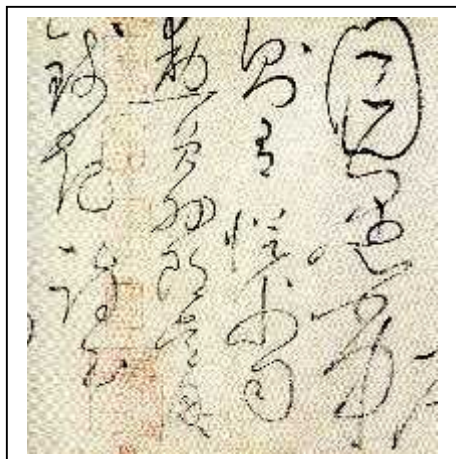
Esta característica, ya presente en la Escritura rápida, se potencia en la Escritura de hierba, y sería uno de los factores esenciales que posibilitaría la vinculación plástica entre la Pintura y la Caligrafía, como veremos más adelante



174. Carácter orgánico del Trazo

Otra de las características relevantes del Trazo consiste en su notable versatilidad.

En efecto, al igual que en la Escritura rápida, hallamos en este estilo un abanico infinito de variantes para las posibilidades expresivas de la línea en todas sus calidades: homogénea, modulada, con tinta concentrada, con tinta diluida, húmeda, semiseca, curvilínea, angulosa y trémula.^{175- 176-177-178-179-180-181-182-183}



175. Trazo homogéneo



176. Trazo modulado



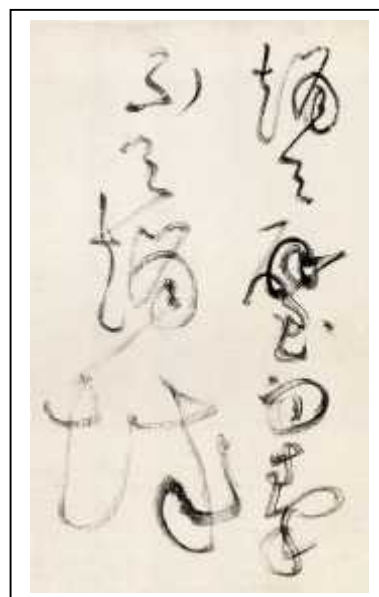
177. Tinta concentrada



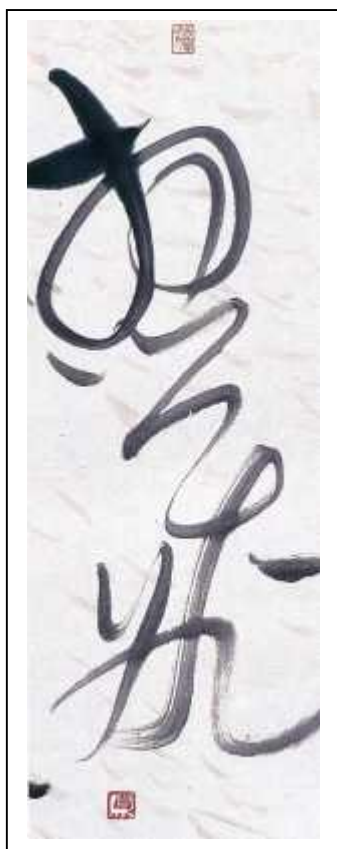
178. Tinta diluida



179. Trazo húmedo



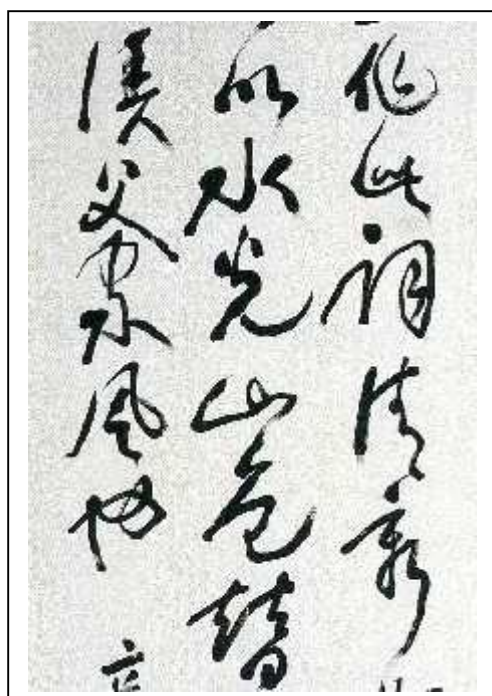
180. Trazo semiseco



181. Trazo curvilíneo



182. Trazo anguloso



183. Trazo trémulo

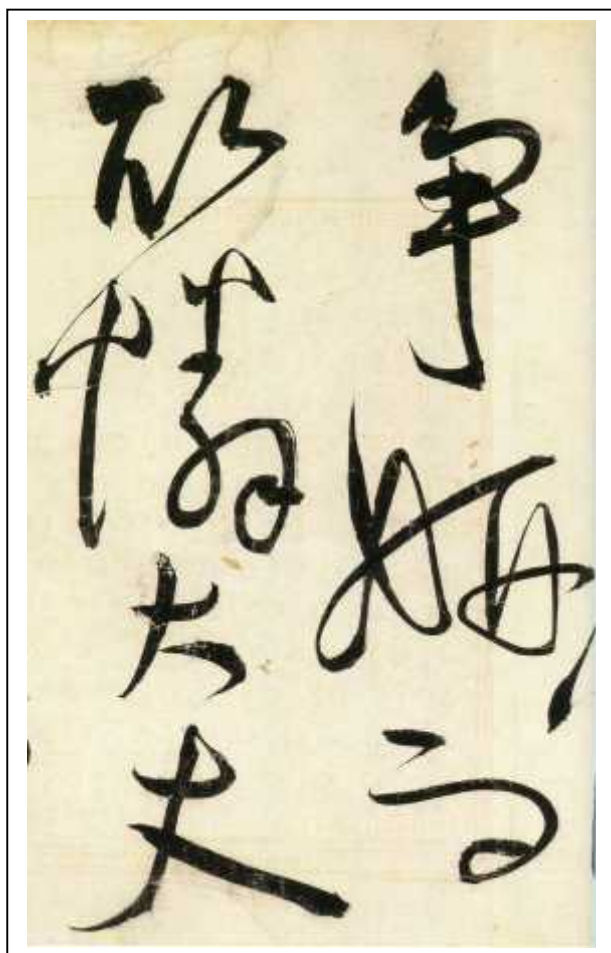
Otros de los recursos compartidos con la Escritura rápida es la prolongación de los trazos de algunos caracteres ¹⁸⁴ y la diferenciación en el tamaño y la proporción de los signos ¹⁸⁵.

¹⁸⁶⁻¹⁸⁷

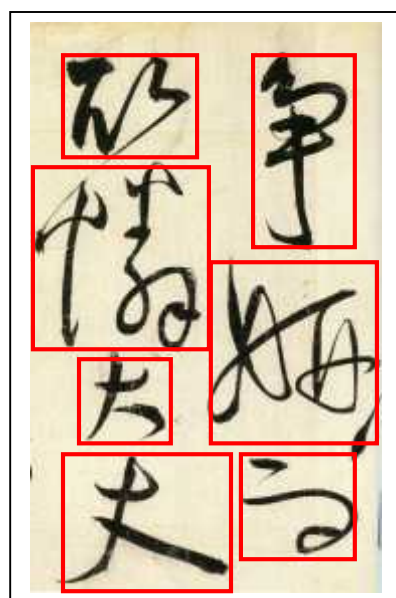
En tal sentido debemos destacar que en la Escritura de hierba ambos recursos alcanzarían sus cotas de máxima expresión, tal como podemos comprobar en las siguientes ilustraciones



184. Prolongación del trazo

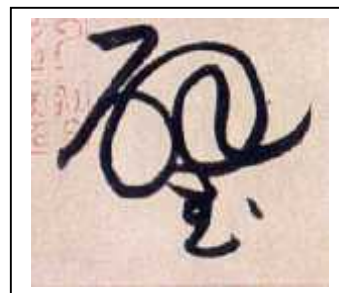
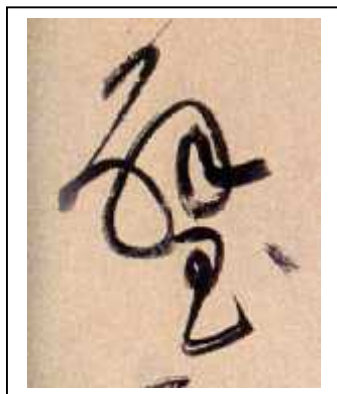
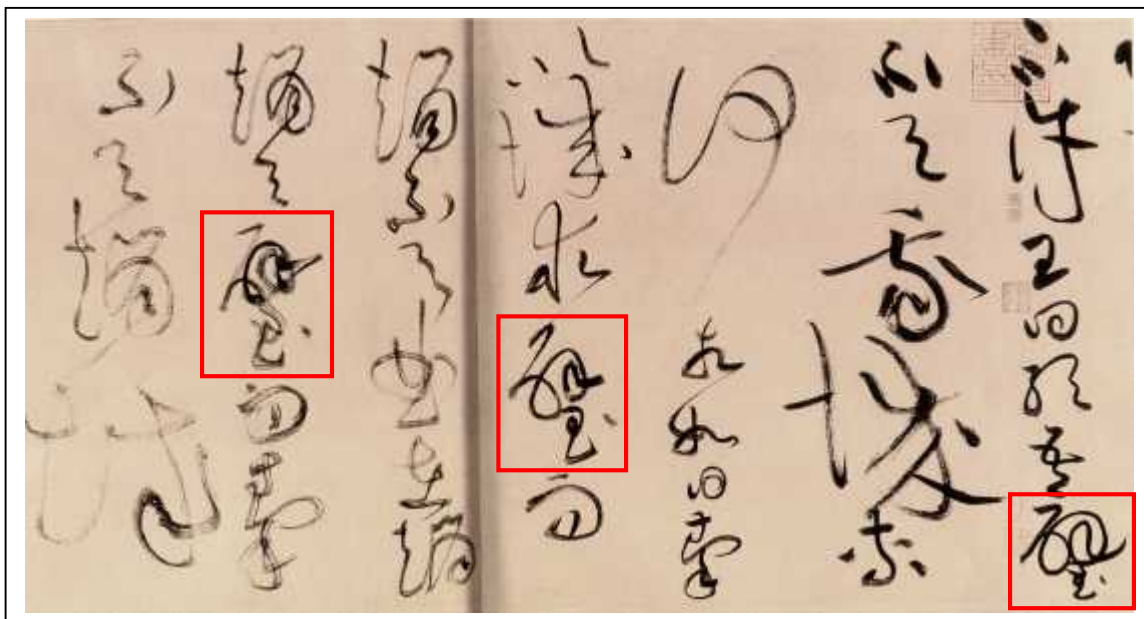


185. Caligrafía de Wang Ch'ung's (detalle)

186. Caligrafía de Grace
Yang-Tze Tong

187. Diferentes tamaños y proporciones de los caracteres

Además de esto, resultan particularmente interesantes las diferentes interpretaciones que puede llegar a hacer el calígrafo acerca de un mismo signo, cada vez que éste aparece dentro de una misma pieza caligráfica ¹⁸⁸



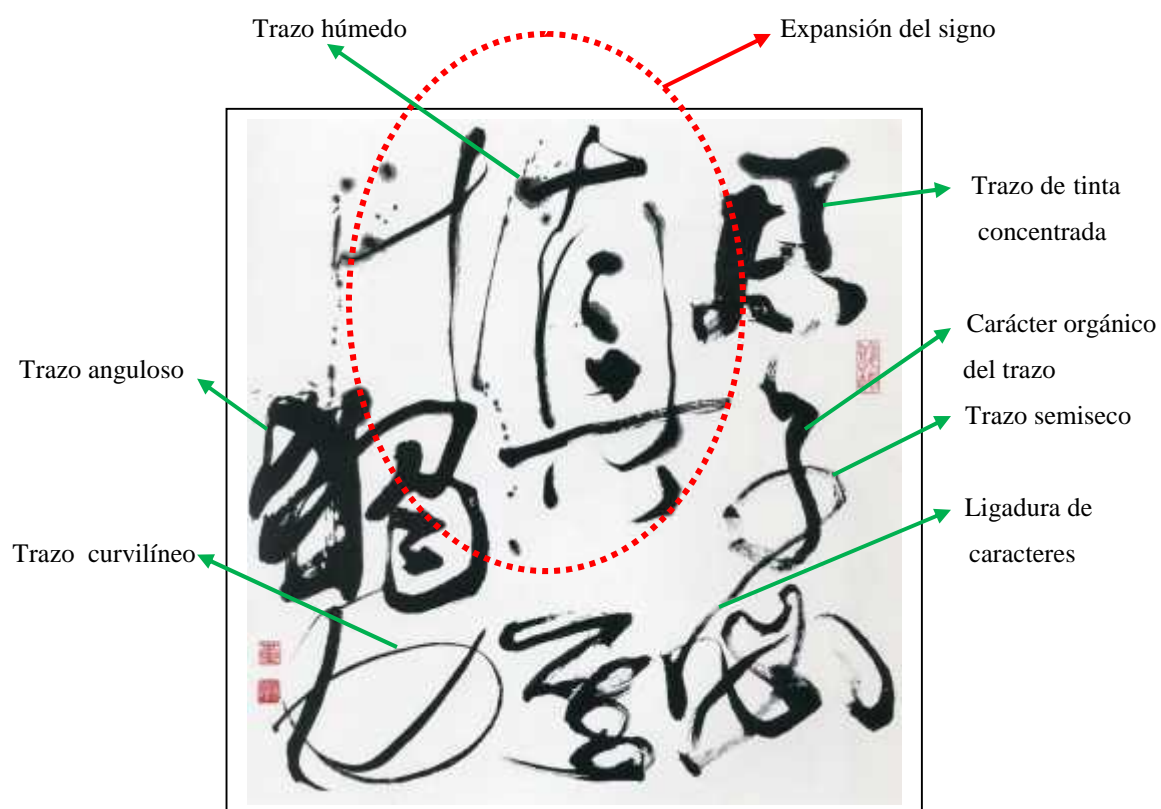
188. Tres interpretaciones del signo *disco de jade* en la misma caligrafía

Ante un panorama tan rico en posibilidades, la maestría del calígrafo quedará demostrada pues en su habilidad para combinar adecuadamente la gran variedad de recursos que ofrece este estilo de escritura sin perder la unidad del conjunto, y ello será determinante de la riqueza plástica que ofrezca la obra.

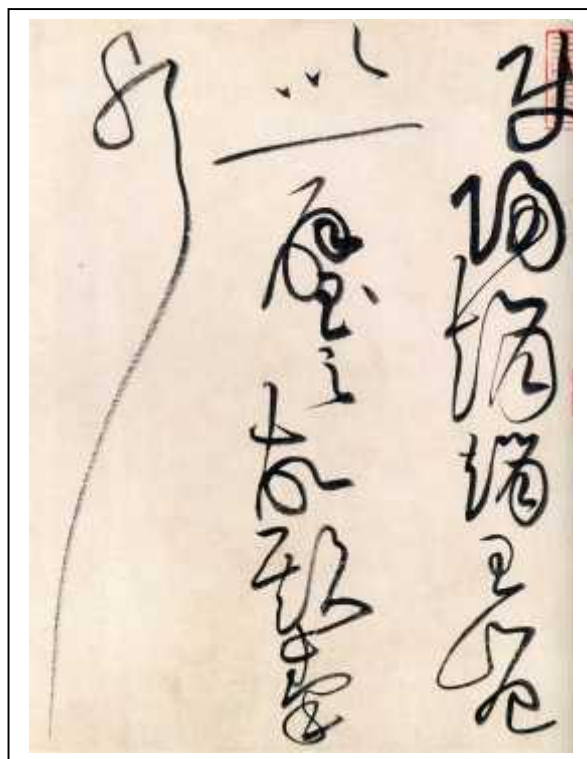
A modo de ejemplo, presentaremos a continuación algunas caligrafías en las que concurren varias de las características señaladas precedentemente



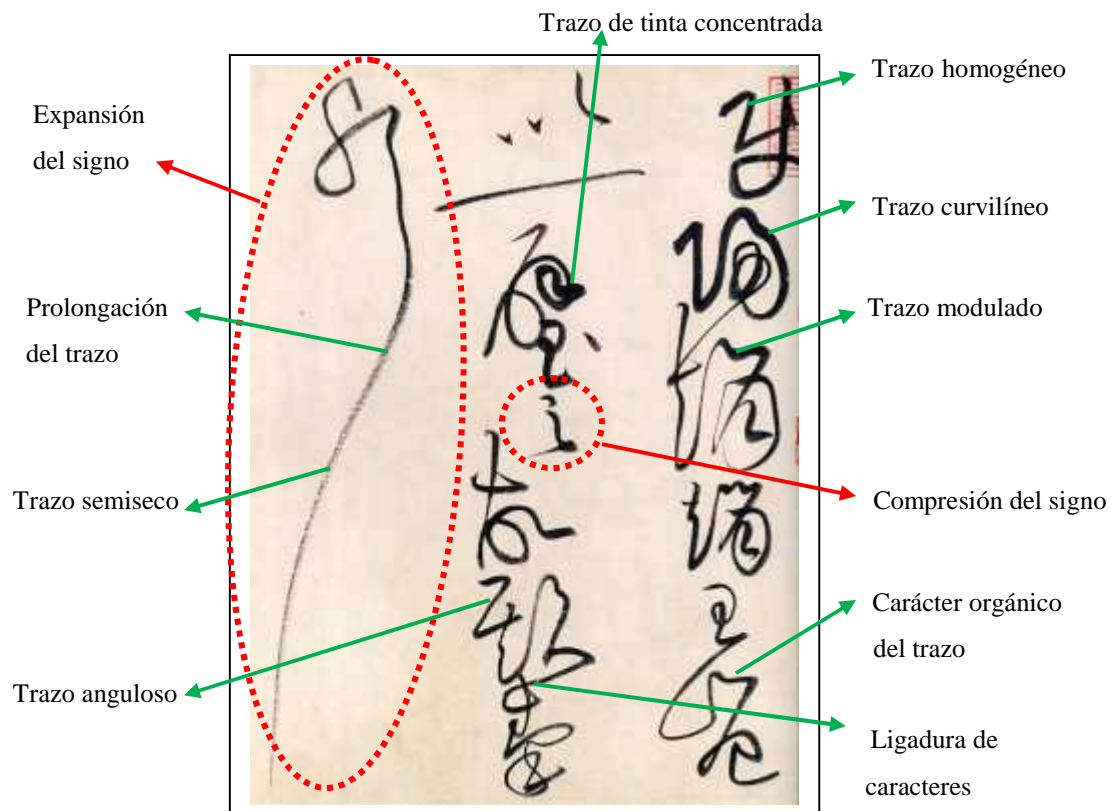
189. Caligrafía de Grace Yang- tzé Tong



190. Características

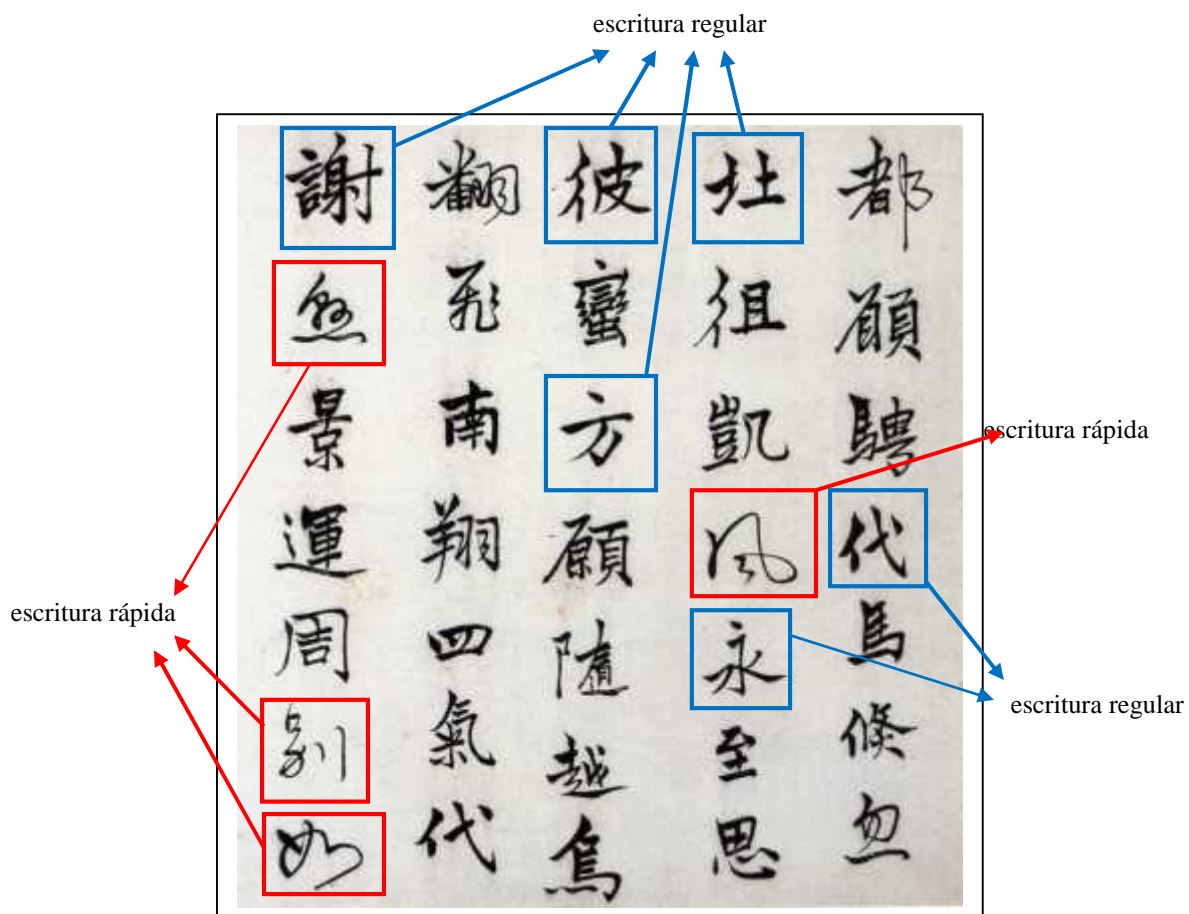


191. Caligrafía de Huang Tingjian (detalle)

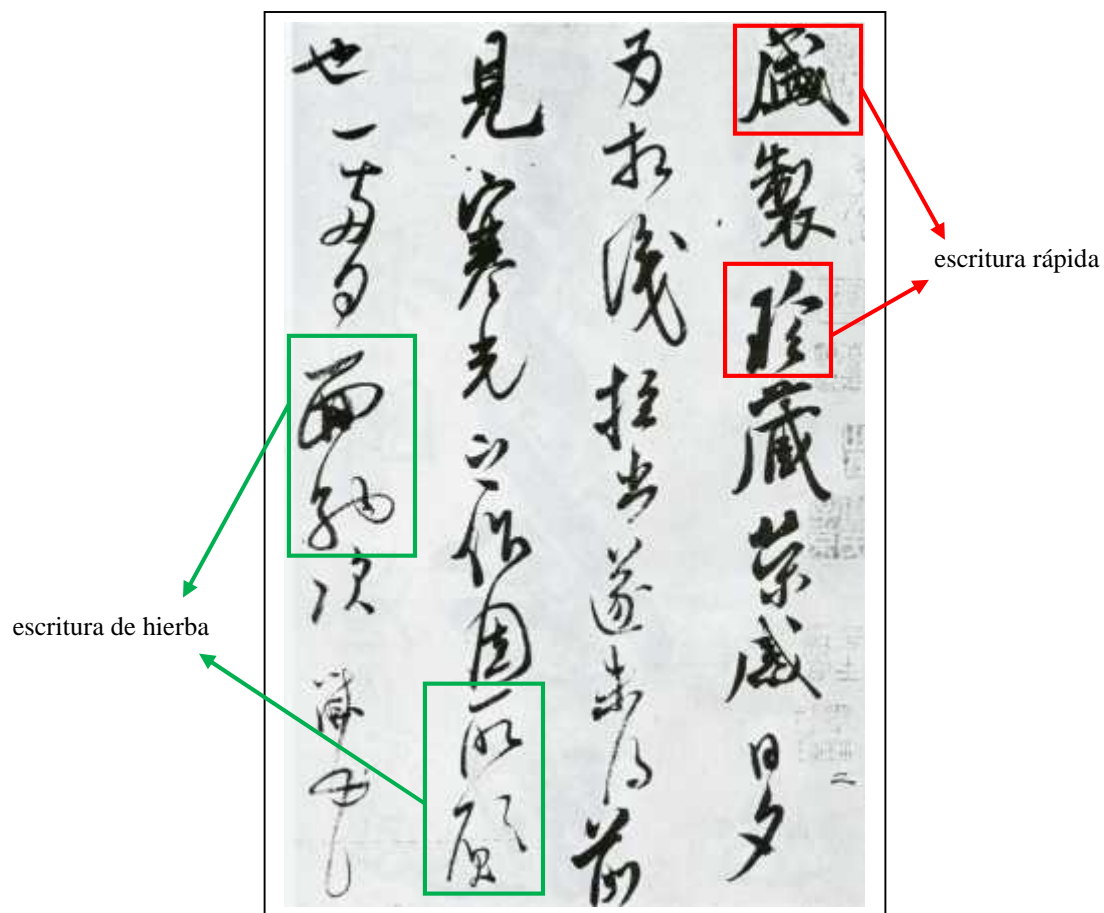


192. Características

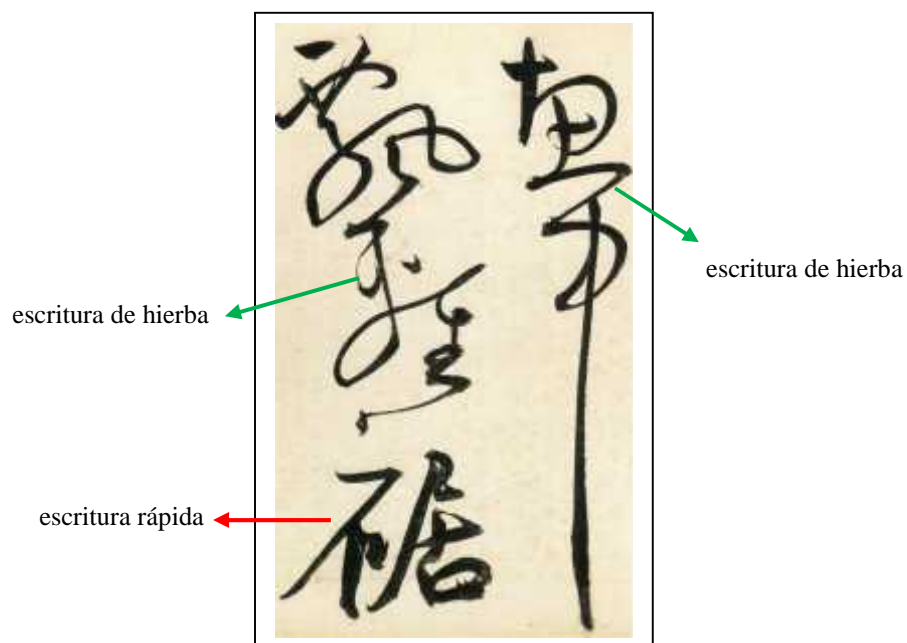
En forma equivalente a la libre combinación de las Técnicas del pincel en la Pintura, en la Caligrafía puede darse la combinación entre los estilos regular y rápido de escritura 193, aunque lo que se observa con mayor frecuencia es la mezcla entre la escritura rápida y la de hierba 194-195



193. Escritura regular / rápida



194. Escritura rápida / de hierba



195. Escritura rápida / de hierba

2.2.4 EL VACÍO

El Vacío, en la Caligrafía, es un espacio de ingravidez sobre el cual cada uno de los caracteres se ubica cómodo e independiente.

La raíz de esta situación puede ser comprendida a partir de la lectura del Capítulo XI del Tao Tê Ching

*Treinta rayos convergen hacia el centro de una rueda,
pero es el vacío del centro el que hace útil la rueda.
Con arcilla se moldea un recipiente,
pero es precisamente el espacio que no contiene arcilla
el que utilizamos como recipiente.
Abrimos puertas y ventanas en una casa,
Pero es por sus espacios vacíos que podemos utilizarla.
Así, de la existencia provienen las cosas,
Y de la no-existencia su utilidad²⁰*

En estrecha vinculación con este texto, Francois Cheng nos recuerda que *el agua, al igual que los alientos, aparentemente inconsistente, penetra por doquier y todo lo anima. Por doquier, lo lleno constituye lo visible de la estructura, pero el vacío estructura el uso.*²¹

Así, Trazo y Vacío comparten el mismo universo, un universo abstracto donde los valores expresivos de la línea no apelan sino a sus propias calidades expresivas en su derrotero por el espacio blanco del papel o de la seda.

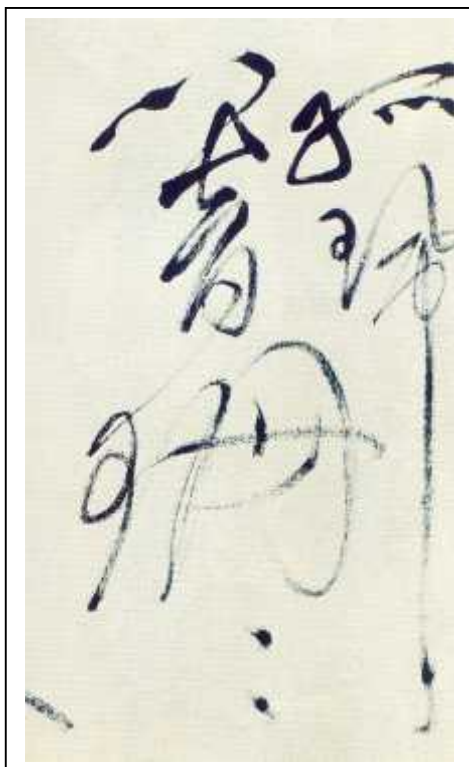
De ahí que, en relación al Trazo, el Vacío sea su perfecto y natural complemento.

De manera análoga a lo que sucede en la Pintura, el Vacío en la Caligrafía tiene la función primordial de permitir la ubicación y la libre circulación de la energía condensada en los trazos.

Sin embargo, a diferencia del espacio pictórico, no lo veremos asociado a sugerencias de profundidad por efecto de la perspectiva o de otros Indicadores de Espacio.

.

Si bien en algunos casos, el contraste de valor hace que virtualmente “avancen” los caracteres más contrastados con el fondo, al no haber una superposición claramente delimitada entre los caracteres, este efecto de profundidad se diluye 196



196. Contraste de valor

Así pues, al no existir ninguna profundidad sugerida, la bidimensionalidad del plano adquiere en la Escritura un protagonismo excluyente

Sin embargo, esta concepción eminentemente abstracta del espacio dista mucho de ser la de un espacio inerte.

Así como en la Pintura los vacíos llegan a adquirir una calidad sugerente, en la Caligrafía el espacio encontrará su razón de ser en las tensiones y los ritmos generados por la situación relativa de los ideogramas y de sus trazos sobre la superficie blanca de la seda o el papel

LAS MODALIDADES DEL VACÍO Y SU VALOR EXPRESIVO

El Vacío como Aliento:

De manera equivalente a lo que sucede en la Pintura, el Vacío será ese espacio en blanco a través del cual el trazo “respira”.

Con este propósito se contempla la inclusión de espacios libres en el diseño de cada uno de los caracteres en particular, como así también en la composición general.

En tal sentido, presentaremos en primer término una serie de ejemplos en los que se puede apreciar la presencia de los espacios en el diseño de los caracteres guardando una proporción adecuada ¹⁹⁷, y a continuación contrastaremos esta serie con otras ilustraciones en las que la presencia del Vacío se encuentra en su punto crítico ¹⁹⁸



197. Presencia adecuada del Vacío



198. Presencia muy ajustada del Vacío

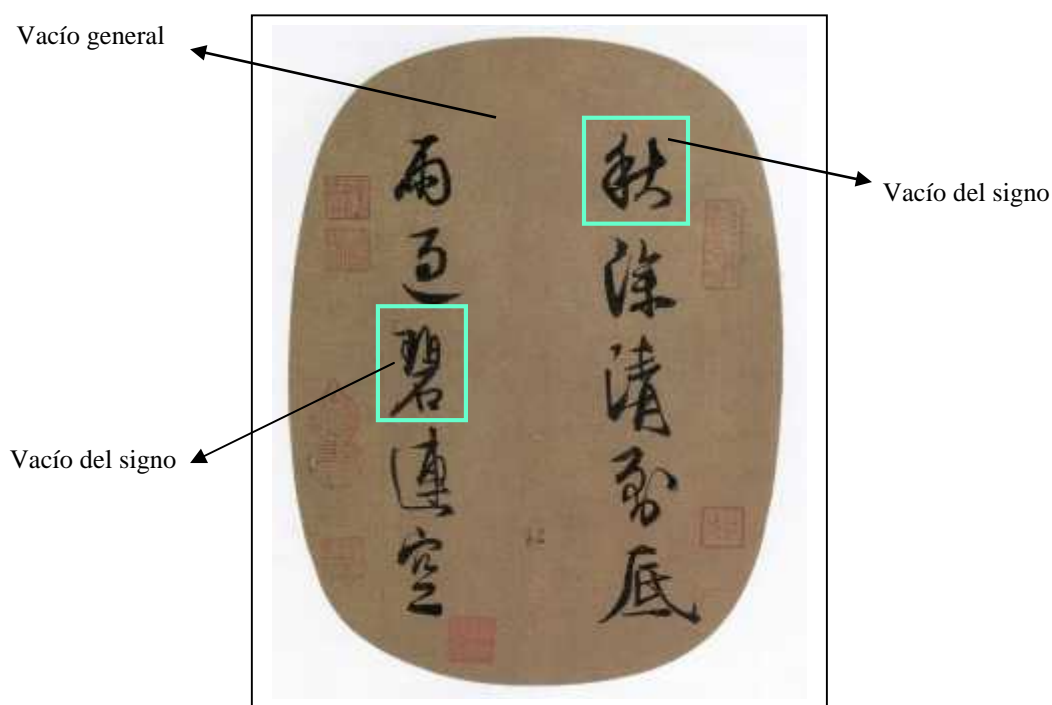
Tal como podemos comprobar en los últimos ejemplos, las formas que se tornan demasiado compactas dificultan el papel que desempeña el Vacío, en cuanto espacio a través del cual las formas “respiran”

El Vacío como Fondo

Desde la concepción plástica de *figura – fondo* consideraremos como *figura* a la trama de trazos que componen la estructura de los caracteres, mientras que el espacio vacío que la acoge y la rodea será interpretado como *fondo*.

Existe sin embargo un *fondo* vacío que es propio de cada uno de los caracteres, y que es parte indisoluble de su diseño, siendo percibido como tal aún cuando el signo esté inserto en un espacio vacío más amplio que lo contiene, y pese a no haber un límite explícito entre un vacío y el otro ¹⁹⁹

No obstante ello, la relación entre el vacío propio de cada signo y el vacío general en el que se inserta el texto, va a variar en los distintos estilos de escritura.

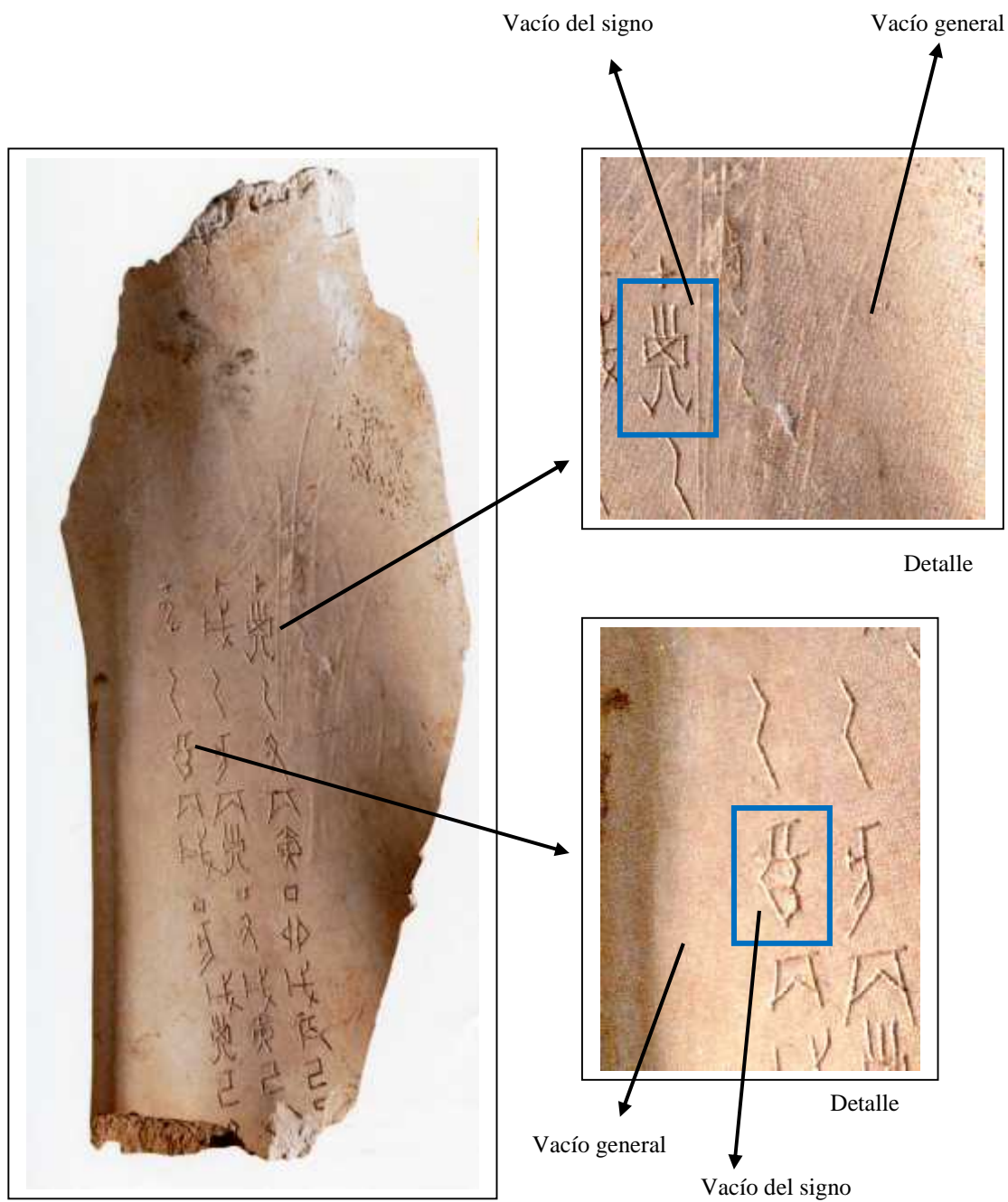


199. Percepción de los vacíos

En el estilo de oráculo

Si bien la superficie ósea se percibe como el gran espacio general sobre el que se inscriben los caracteres, también debemos tener en cuenta que en cada uno de los signos gravita el propio espacio vacío o *fondo*, de tal suerte que el Vacío de la Caligrafía como Fondo se

percibe como la suma de los espacios vacíos de cada uno de los caracteres junto al vacío general 200



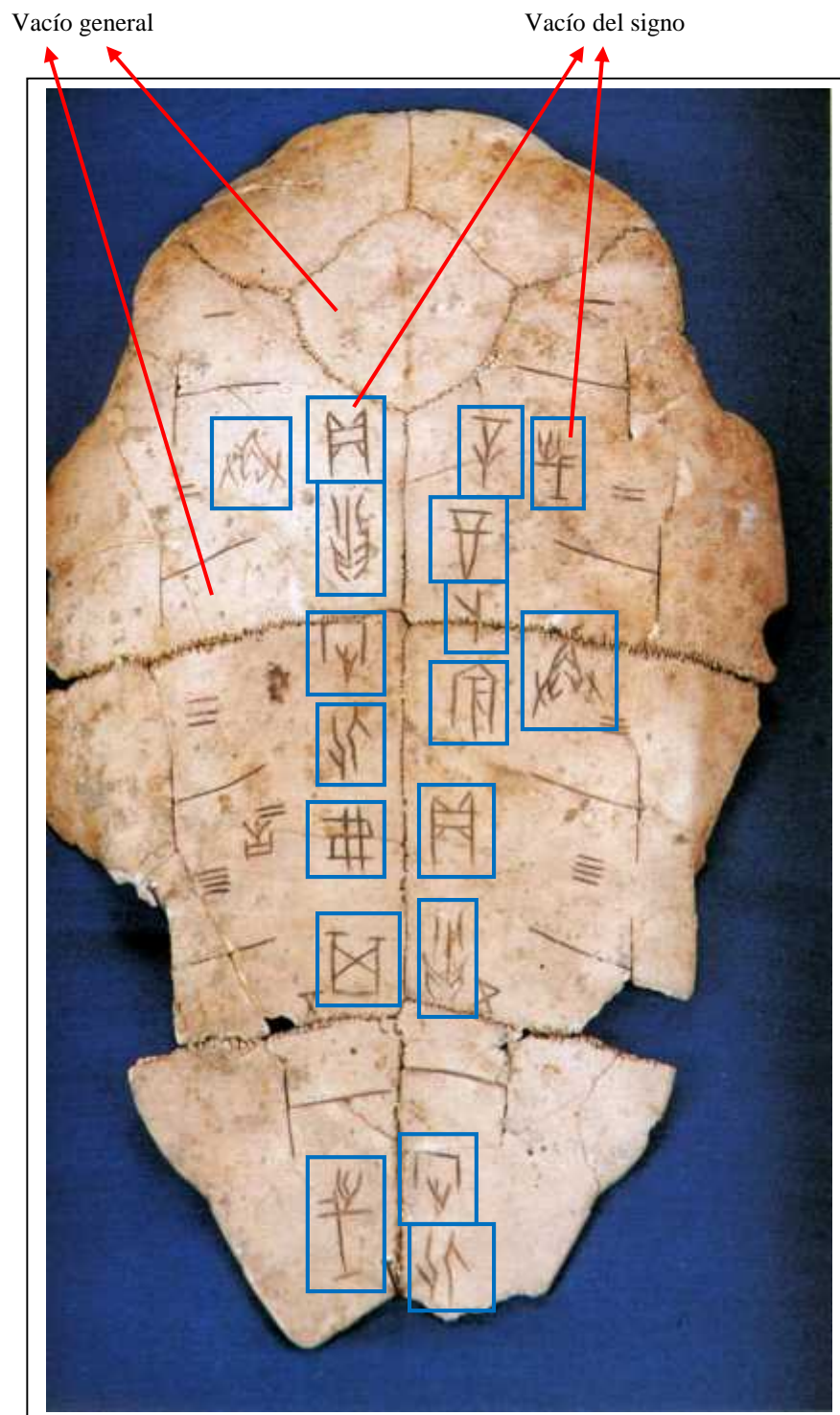
200. Percepción de los vacíos

Como el tamaño de los signos es irregular ²⁰¹, también es irregular el tamaño del área ocupada por sus espacios vacíos individuales ²⁰²

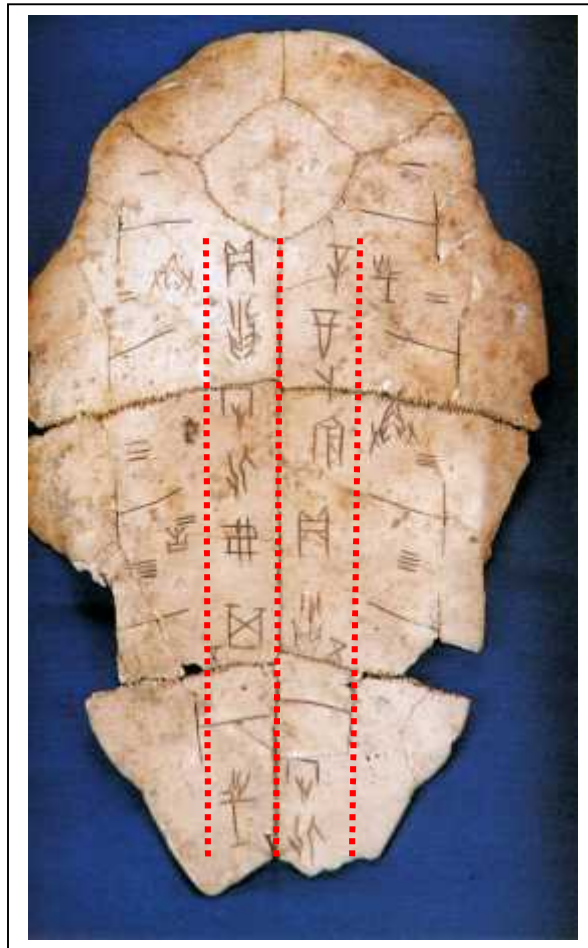
Independientemente de ello, los caracteres se ordenan en forma encolumnada, siguiendo un principio de orden para su lectura ²⁰³



201. Tamaño irregular de los signos



202. Percepción de los espacios vacíos propios de cada signo



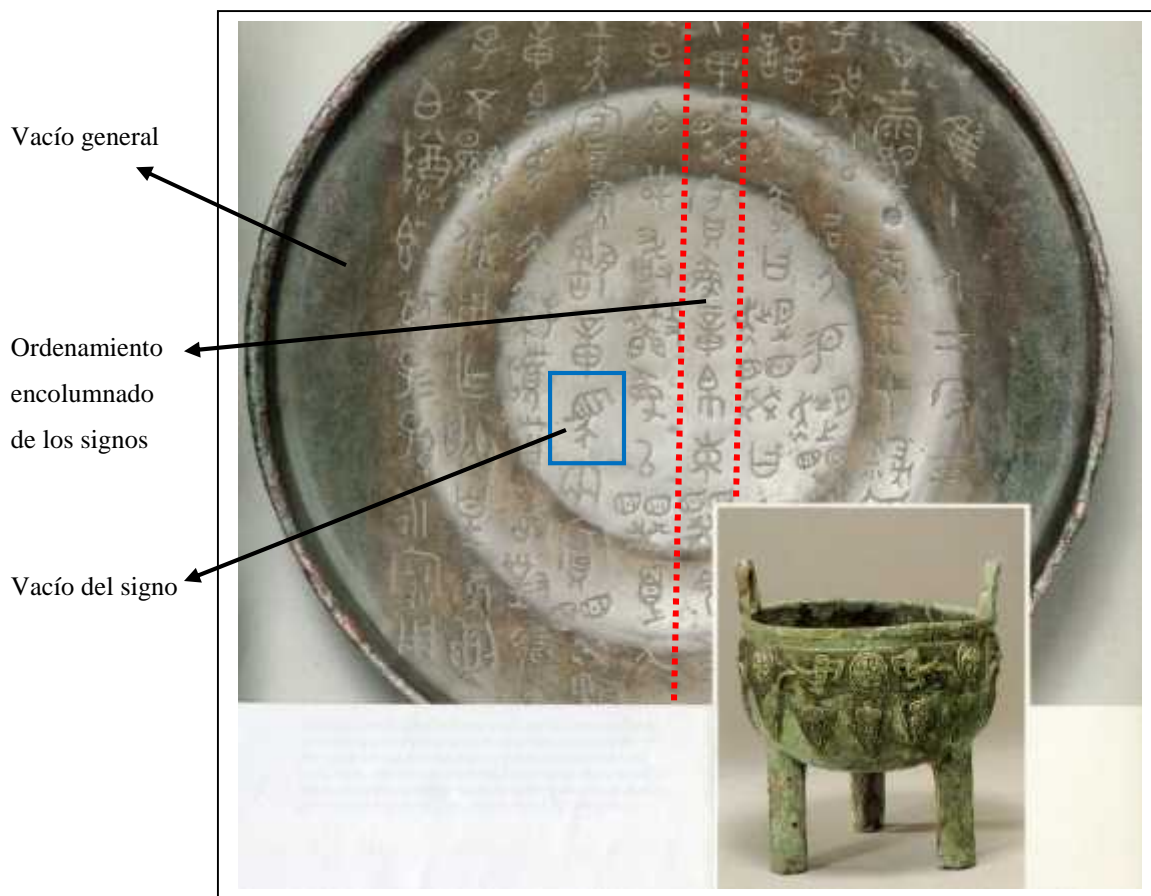
203. Ordenamiento encolumnado de los caracteres

En la Escritura antigua

En este caso hay una variación en la naturaleza del soporte, ya de no se trata aquí de una superficie ósea sino de una placa de bronce. La superficie más homogénea del bronce se comporta como el gran espacio en el que se inscriben los caracteres.

El Vacío como Fondo se percibirá como la suma de los espacios vacíos individuales propios de cada signo junto al vacío general

Asimismo, persiste en este estilo tanto el ordenamiento encolumnado de los caracteres como el tamaño irregular de los mismos ²⁰⁴



204. Escritura antigua en el interior de una vasija de bronce

En la Escritura del gran sello

Dentro de la modalidad más elaborada de este estilo podemos verificar que la tendencia a la regularidad se ha afianzado, tanto en el tamaño como en el ordenamiento vertical de los caracteres. De hecho, ya podemos inferir la existencia de una grilla virtual en la diagramación del texto caligráfico ²⁰⁵⁻²⁰⁶

Esto es muy importante desde el punto de vista perceptivo, ya que la organización proporcionada por esta grilla hace que el espacio caligrafiado se escinda del espacio vacío general que lo rodea, y sea percibido como una unidad independiente ²⁰⁷

Así, aunque el Vacío del fondo sigue siendo único e indisoluble en cuanto soporte material, se advierte un fraccionamiento virtual dentro de ese espacio general, derivando en una mayor autonomía de la Caligrafía.

En ese espacio propio, el Vacío del texto caligráfico sólo incluirá al conjunto de los vacíos propios de cada uno de los caracteres.



205. Escritura del gran sello



206. Ordenamiento más regular de los caracteres en una grilla virtual



207. Percepción autónoma de la caligrafía

En la Escritura de pequeño sello, administrativa y regular

En este caso de estos estilos caligráficos el Vacío se percibirá como la suma de los espacios vacíos regulares y propios de cada uno de los caracteres, tal como se puede reconocer a través de la grilla incluida en los ejemplos siguientes:



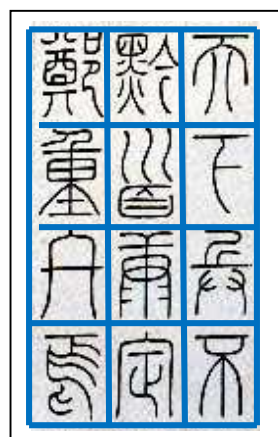
Escritura de pequeño sello



Escritura administrativa



Escritura regular



208. Espacios vacíos regulares

Así, el Vacío es percibido como una grilla virtual y regular en la que se inscriben los caracteres.

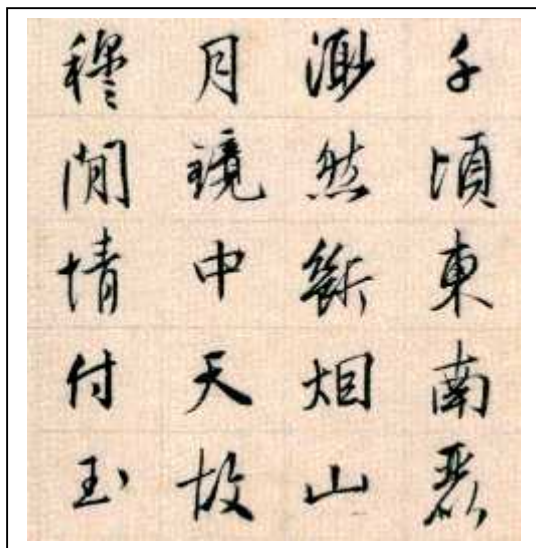
Cada uno de estos caracteres funciona como “centro” del espacio vacío individual en el que se halla inserto.

Luego, como todos los signos guardan el mismo tamaño y la misma proporción, los espacios vacíos del fondo se suman a medida que sus respectivos caracteres se ordenan en forma homogénea a lo largo de las columnas verticales del texto caligrafiado.

En la Escritura rápida

Dentro de este estilo la percepción del Vacío admite dos lecturas.

En el caso de la Escritura rápida más homogénea la situación es similar a la de los estilos caligráficos regulares, ya que el tamaño similar de sus caracteres determina la semejanza de los espacios vacíos 209-210



209. Escritura rápida más homogénea



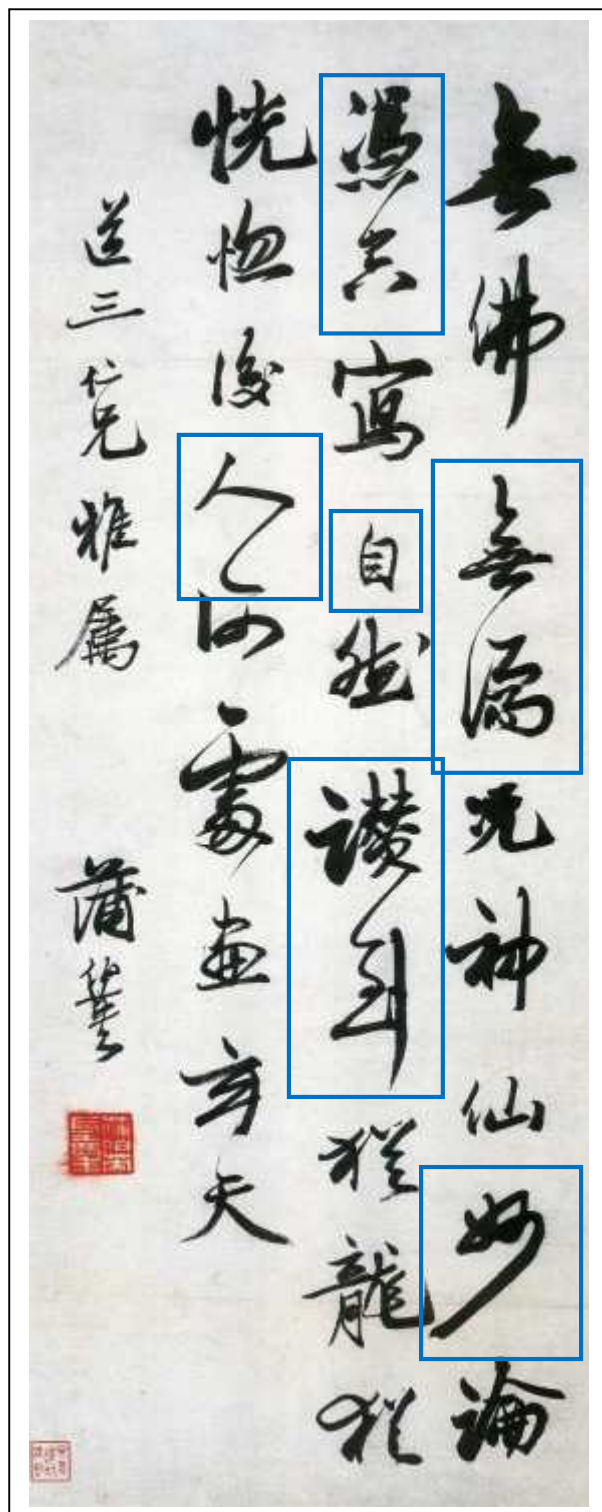
210. Espacios vacíos regulares

Cuando, dentro de la modalidad más variada de este estilo, se produce una ligadura entre dos caracteres, sus espacios vacíos o fondos respectivos dejan de percibirse ya como dos unidades independientes y pasan a ser visualizados como un espacio vacío único.

Esto genera un contraste con respecto a los espacios vacíos de los demás caracteres, dinamizando así la composición general 211

Este dinamismo se acrecienta con la prolongación de los trazos en algunos signos y con la variación en las dimensiones de los caracteres, con lo cual sus respectivos espacios vacíos o fondos también serán percibidos como de diferente tamaño, introduciendo de esta manera una nota de variedad en el conjunto.

Además, y como consecuencia de lo señalado, la distribución de los caracteres en las columnas comenzará a tornarse irregular. Todo ello irá modificando gradualmente el rol pasivo del espacio de fondo de los caracteres, el cual empezará a percibirse, a partir de la Escritura rápida más variada, como un espacio activo



211. Percepciones diferentes de los vacíos en la
Escritura rápida más variada

En la Escritura de hierba

Cuando dentro de este estilo los trazos de los caracteres aledaños empiezan a aproximarse entre sí, esta proximidad lateral acaba trastocando el espacio vacío que los separa.

Es allí donde el Vacío empieza a interactuar en forma dinámica con los espacios y los trazos de los signos, y comienza a ser percibido como un espacio único.

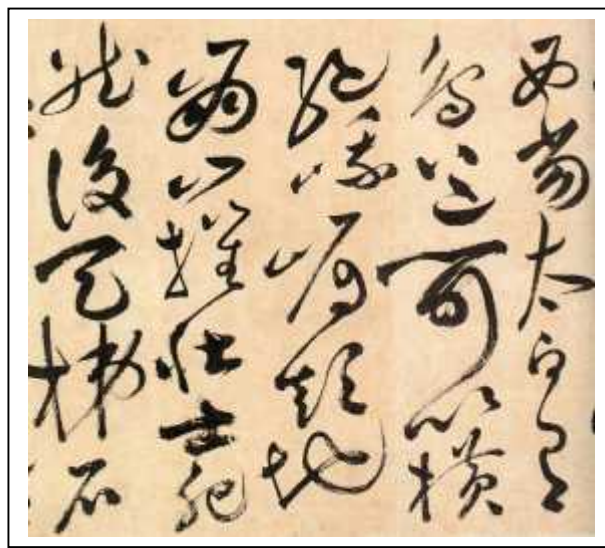
En este contexto, los trazos de los caracteres se vinculan plásticamente entre sí de una manera diferente, adquiriendo cierta independencia del signo al que originalmente pertenecen.

Con esta interrelación rica en tensiones, equilibrios dinámicos y complementaciones, los caracteres acaban liberándose totalmente de la grilla virtual y del equilibrio axial asociado a ella.

A los efectos de ilustrar esta situación haremos una comparación entre dos Escrituras de hierba. En una se reconocen claramente los espacios vacíos que separan lateralmente las columnas de los textos caligrafiados, mientras que en la otra esos espacios laterales acaban diluyéndose en un espacio único 212-213



212. Vacíos laterales amplios



213. Vacío como espacio único

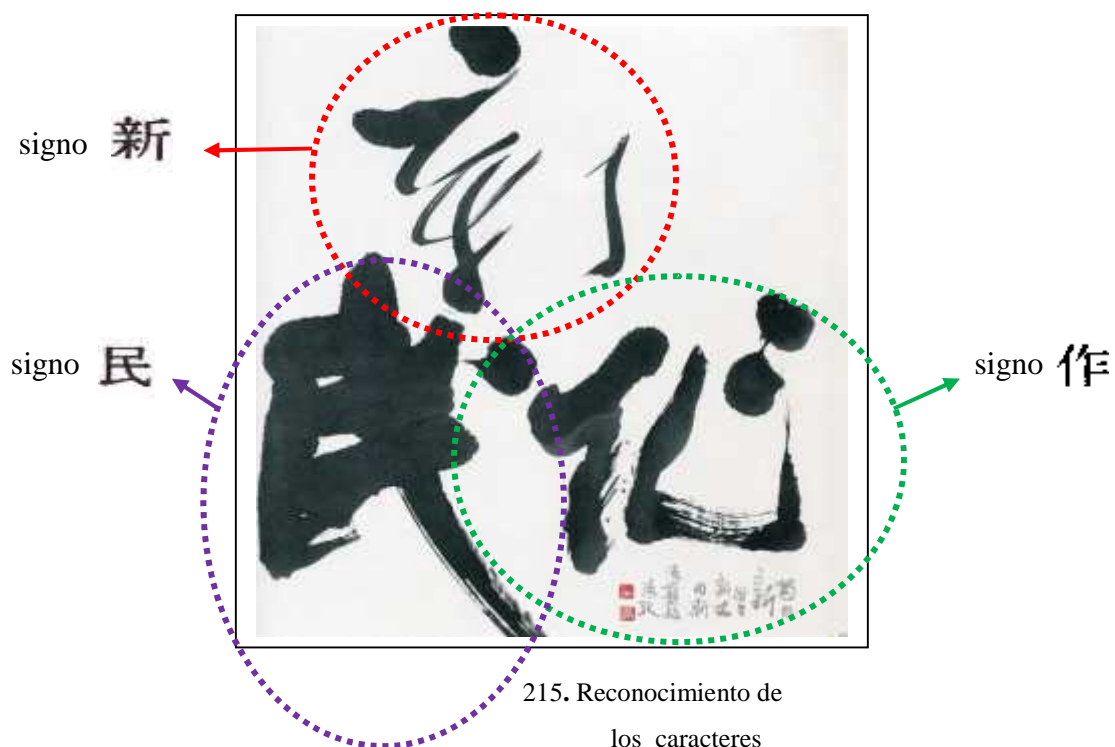
En la ilustración 213 vemos como claramente el espacio Vacío del fondo comienza a ser percibido como un espacio único y continuo.

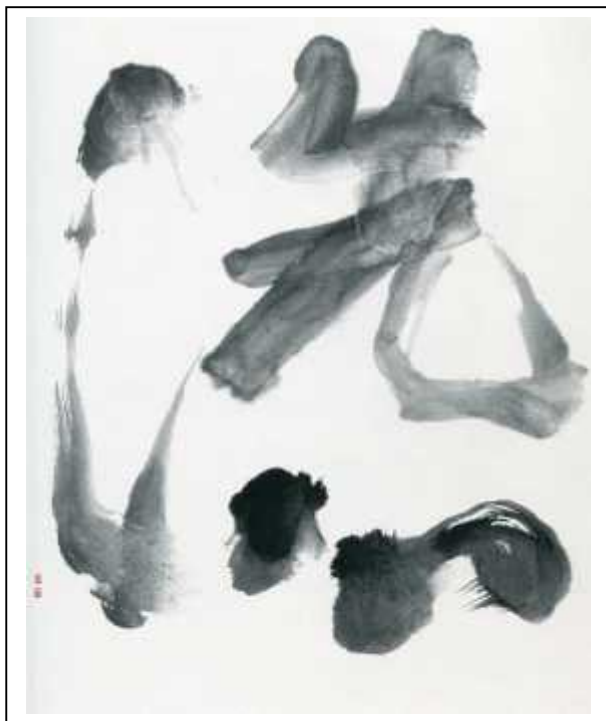
También podemos apreciar que los trazos de los caracteres son visualizados con cierta independencia del signo al que pertenecen, adquiriendo así una entidad distinta, más abstracta e independiente.

En las formas más radicales de la Escritura de hierba, el vacío general tiene preponderancia por sobre el vacío de cada uno de los caracteres, permitiendo que éstos se vinculen libremente en ese gran espacio que los contiene 214-215-216-217-218-219

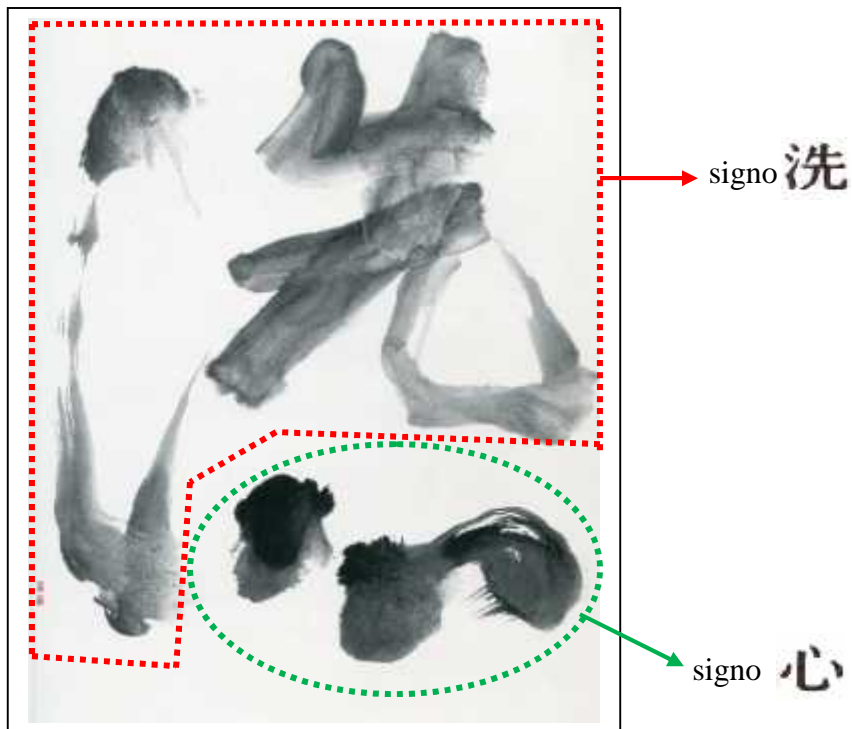


214. El Vacío como espacio único

215. Reconocimiento de
los caracteres



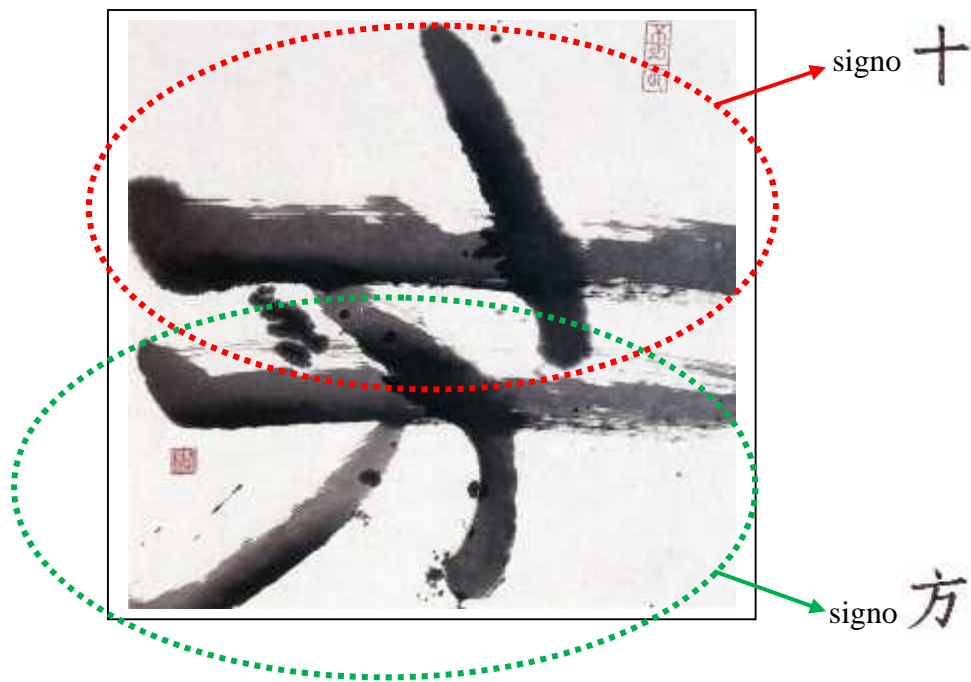
216. El Vacío como espacio único



217. Reconocimiento de los caracteres



218. El Vacío como espacio único



219. Reconocimiento de los caracteres

2.2.5 LOS NIVELES DE ABSTRACCIÓN

Al igual que en la Pintura, en la Caligrafía podemos distinguir distintos Niveles de Abstracción, según reconozcamos el carácter más naturalista o menos naturalista en los diseños de los caracteres.

No obstante ello, cabe señalar que en la Caligrafía no vamos a encontrarnos con resoluciones de la imagen tan naturalistas y detallistas como las que vemos en la técnica *kung pi* de Pintura.

Teniendo esto en cuenta, consideraremos de **menor nivel de abstracción** al diseño caligráfico que más se vincula con el carácter figurativo del motivo representado por los caracteres, preservando además la claridad conceptual del signo y su significado.

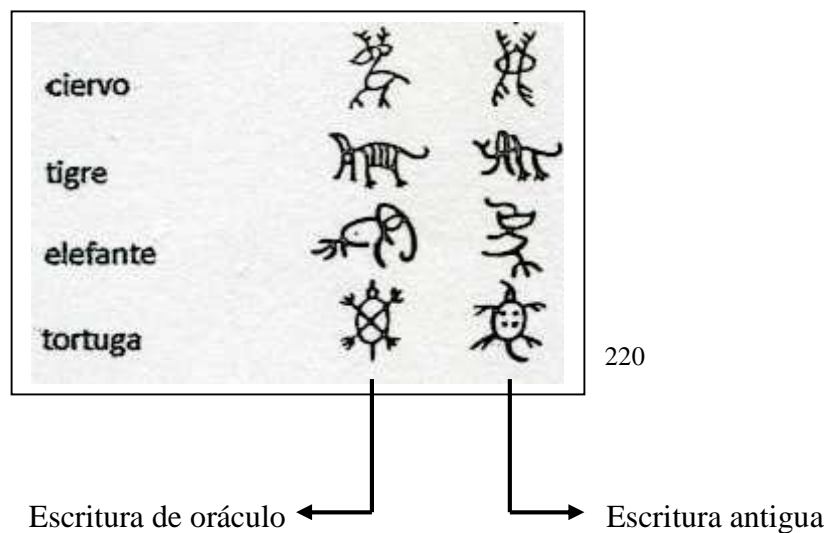
En un sentido contrario, reconoceremos **un mayor nivel de abstracción** en aquellas caligrafías que revelen una mayor síntesis en el diseño de sus caracteres, priorizando asimismo la plasticidad del Trazo y del Vacío por sobre las connotaciones semánticas del signo.

Entre estos dos niveles extremos podremos ubicar **un nivel intermedio de abstracción**, representado por aquellos estilos caligráficos en los que se da una concurrencia parcial de las características señaladas para los extremos.

De conformidad con ello, tendremos el siguiente orden progresivo:

- **Nivel menor**
 - Escritura de oráculo
 - Escritura antigua

Estos dos estilos son los que guardan una relación más descriptiva con los aspectos morfológicos de los motivos representados, de ahí que sus caracteres incluyan pictogramas. El carácter figurativo de los signos es más acentuado en la Escritura de oráculo, tal como se puede apreciar claramente en el siguiente cuadro comparativo:



221. Escritura de oráculo con pictografías

Desde el punto de vista del Trazo podemos decir que tanto en los huesos como en los bronce el diseño de los caracteres se resuelve por lo general a través de líneas delgadas.

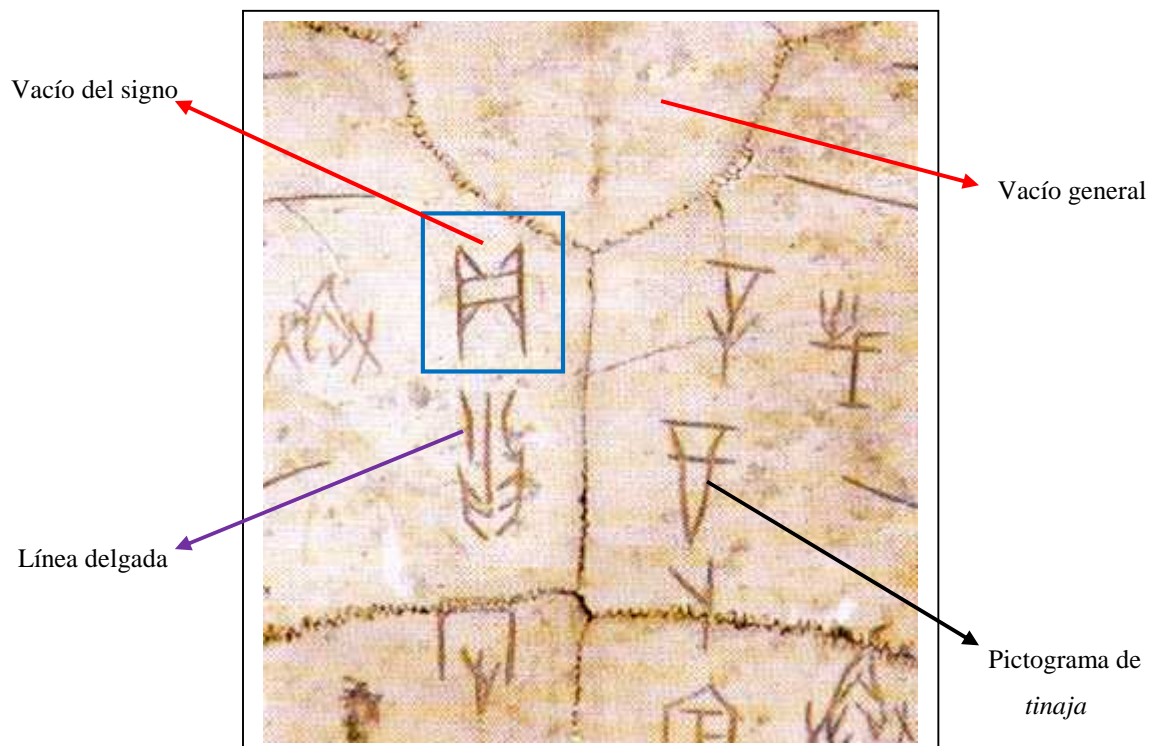
En el caso de la Escritura de oráculo dichas líneas son generadas por incisiones realizadas sobre los huesos, mientras que en la Escritura antigua son el resultado de la colada del bronce, al momento de fundir la vasija.

Con relación a la percepción del Vacío en ambos estilos, diremos que se registra como un gran espacio en el que se inscriben los signos, pero teniendo presente que dichos signos concurren con sus propios espacios vacíos.

Escritura de oráculo



222. Escritura de oráculo
sobre caparazón de tortuga



223. Características (detalle)

Escritura antigua



224. Escritura antigua en vasija de bronce

Pictograma de *persona*



Vacío general

Vacío del signo

Línea delgada

225. Características (detalle)

- **Nivel medio**

- Escritura del gran sello
- Escritura del pequeño sello
- Escritura administrativa
- Escritura regular

Estos estilos presentan un mayor grado de abstracción en el diseño de los caracteres, lo cual los distingue de las representaciones más naturalistas de los estilos anteriores.

Dicho diseño responde ya a un modelo estandarizado a partir de la Escritura del pequeño sello, replicándose esta situación en los estilos administrativo y regular.

En la Escritura del gran sello y del pequeño sello el diseño de los signos se resuelve tanto de manera simétrica como asimétrica, mientras que ya en los estilos administrativo y regular todos los caracteres resultan asimétricos.

En cuanto al aspecto compositivo podemos señalar que, en todos los estilos del Nivel medio de Abstracción, los signos se ordenan en forma regular y encolumnada dentro de una grilla virtual.

Asimismo, desde el punto de vista semántico, el texto resulta claramente legible en los cuatro estilos mencionados, a fin de comunicar sin problemas el significado de su contenido.

El protagonismo del Trazo es variado, ya que según el estilo caligráfico asume una modalidad diferente: línea fina y homogénea en las Escrituras del gran sello y del pequeño sello; trazo homogéneo y trazo muy modulado en el caso de la Escritura administrativa, y trazo moderadamente modulado en la Escritura regular.

En cuanto a la percepción del Vacío se observa una partición regular virtual del espacio general a partir del mayor protagonismo de los espacios vacíos individuales de los caracteres

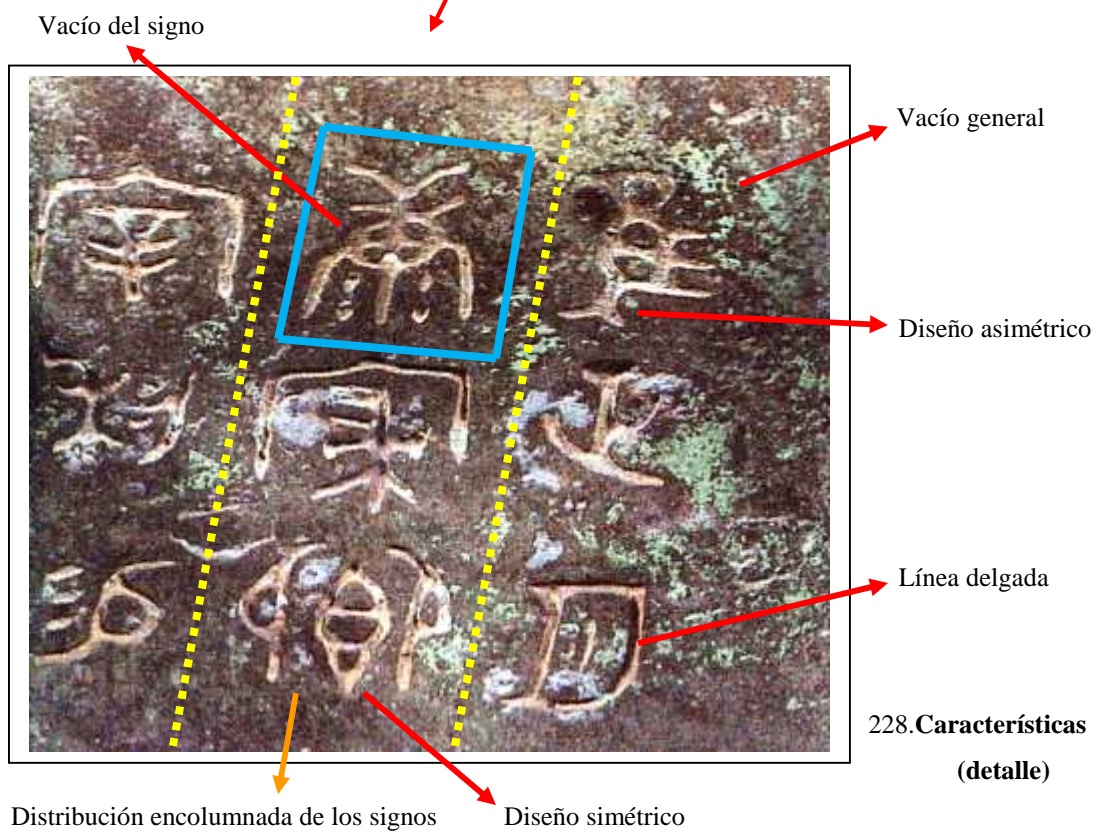
Escritura del gran sello



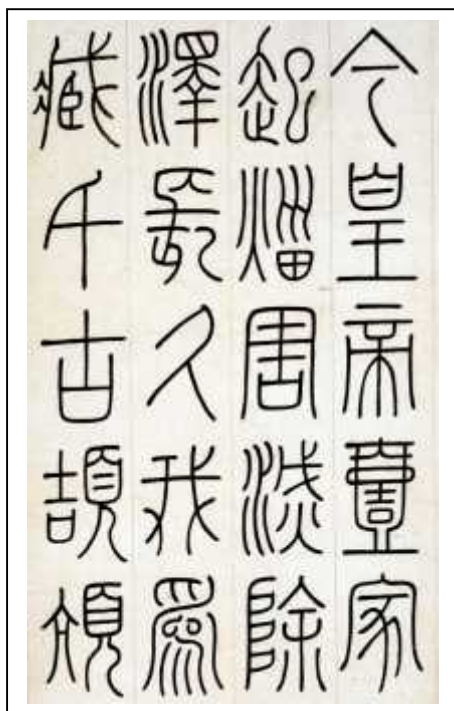
226. Vasija de bronce



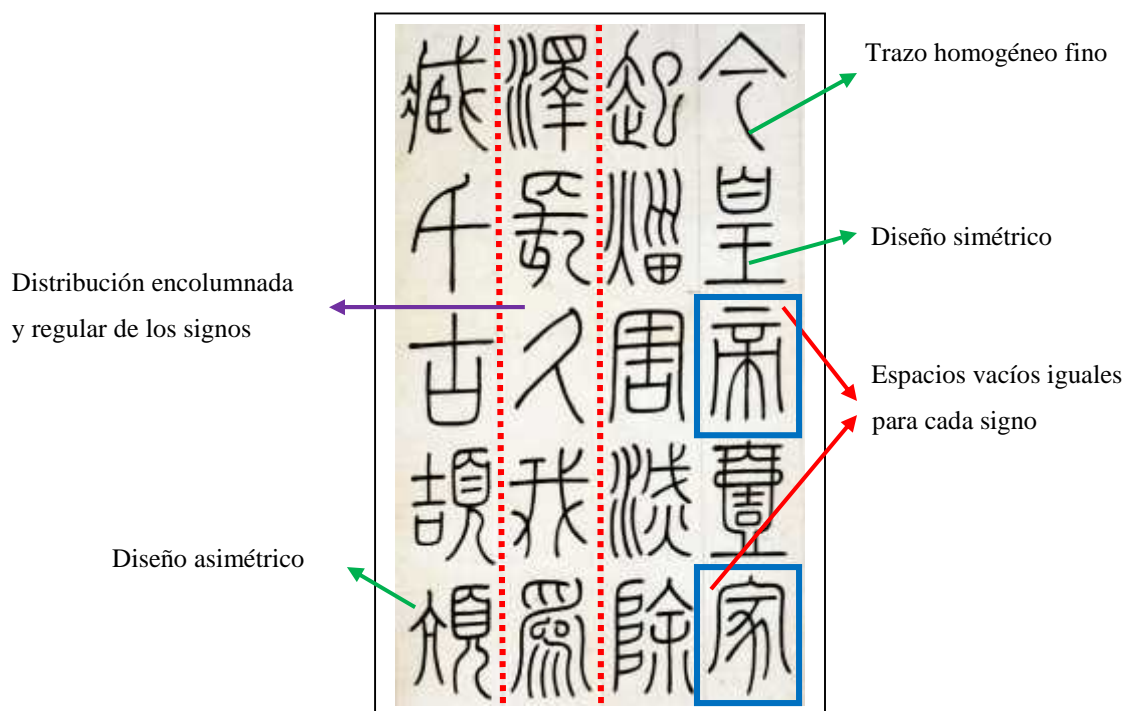
227. Escritura del gran sello en el interior de la vasija



Escritura del pequeño sello



229. Escritura del pequeño sello de Ch'ien Tien (detalle)

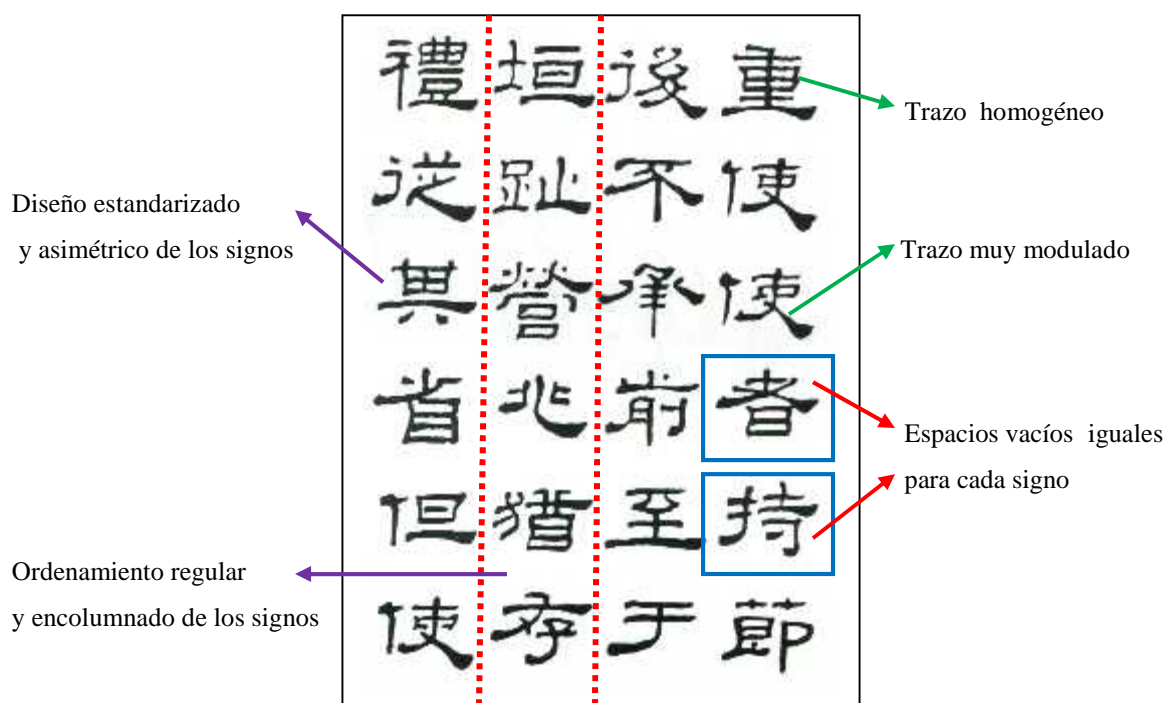


230. Características

Escritura administrativa



231. Escritura administrativa (detalle)

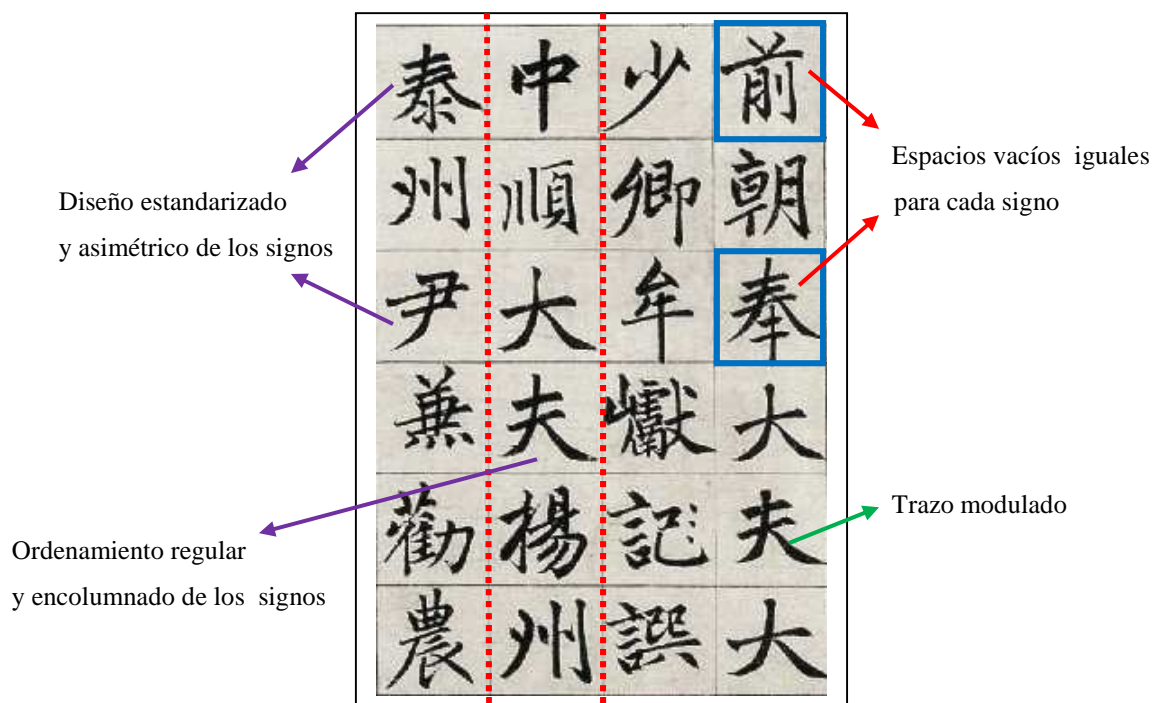


232. Características

Escritura regular



233. Escritura regular de Chao Meng- fú (detalle)



234. Características

- **Nivel mayor**
 - Escritura rápida
 - Escritura de hierba

Son los estilos que presentan el nivel más elevado de síntesis en el diseño de los caracteres, el cual no responde ya a un sistema codificado sino a las necesidades expresivas de cada calígrafo.

Desde el punto de vista semántico la escritura no se propone ya revelar claramente el significado de los caracteres. En su lugar se priorizan los aspectos estéticos de la Caligrafía en cuanto Arte, quedando los calígrafos habilitados para interpretar libremente el diseño de los signos de acuerdo a sus personalidades.

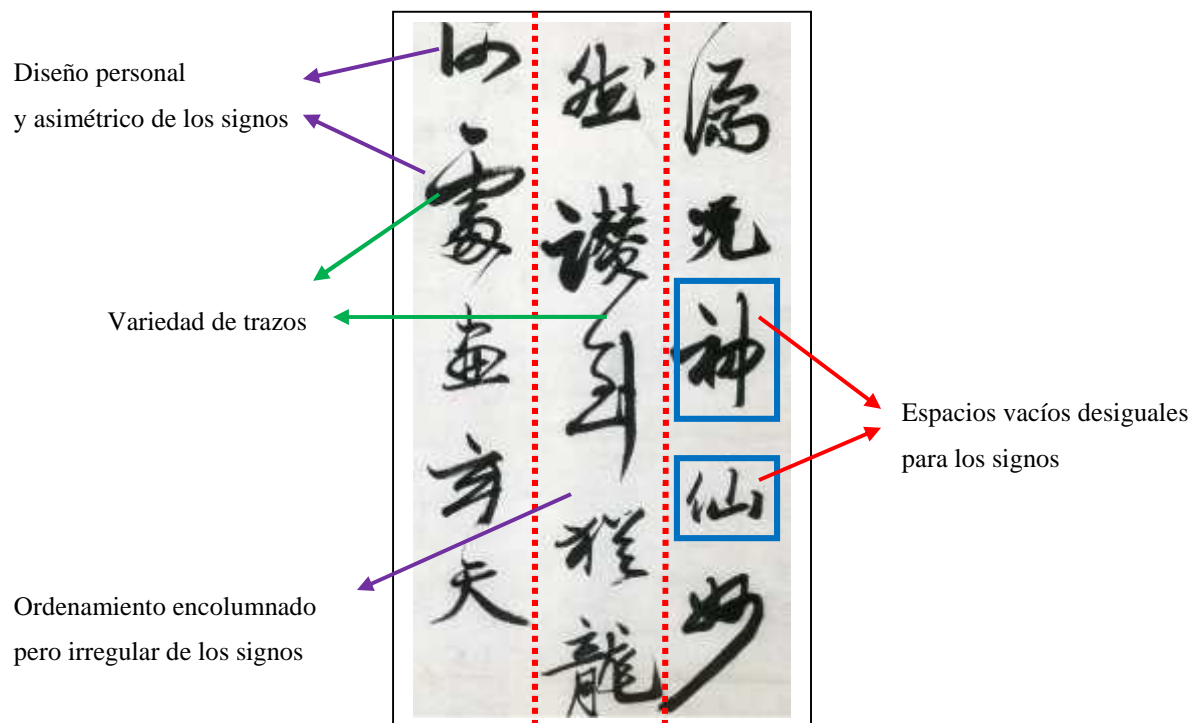
El Trazo se nos presenta por lo general con un carácter orgánico, pudiendo adoptar todas las variaciones expresivas de la línea: homogénea, modulada, con tinta concentrada, con tinta diluida, húmeda, semiseca y trémula.

En tanto, el espacio vacío interactúa dinámicamente con los caracteres para confluir en una imagen única e irrepetible.

Escritura rápida



235. Escritura rápida de P'ü Po-ying (detalle)



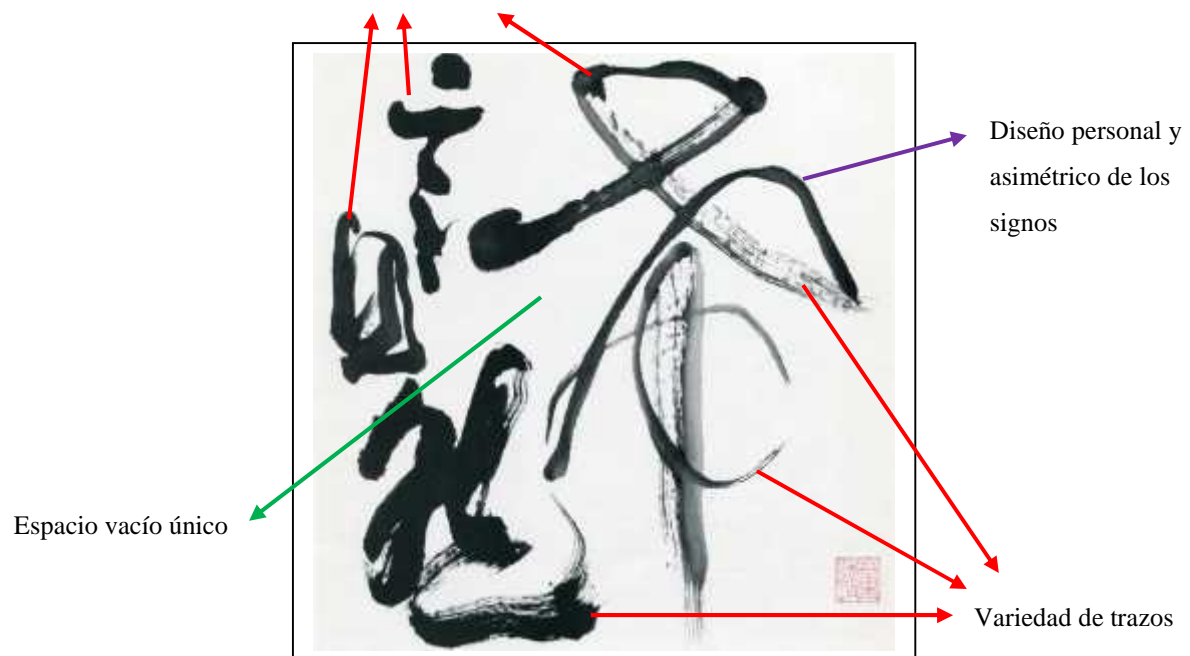
236. Características

Escritura de hierba



237. Escritura de hierba, de Grace Yang-Tze Tong

Distribución libre de los signos
en el espacio vacío único



238. Características

Presentamos a continuación un cuadro comparativo en el que se puede apreciar claramente la evolución del diseño de los caracteres en los distintos estilos caligráficos, con los respectivos Niveles de Abstracción

EVOLUCIÓN DE LOS CARACTERES						
	de oráculo	antigua	del pequeño sello	administrativa	regular	rápida
sol	☉	☉	日	日	日	日
luna	☾	☾	月	月	月	月
montaña	山	山	山	山	山	山
agua	水	水	水	水	水	水
fuego	火	火	火	火	火	火
lluvia	雨	雨	雨	雨	雨	雨
discipulo	从	从	从	从	从	从
vehículo	車	車	車	車	車	車
elegir	采	采	采	采	采	采
hacer	为	为	为	为	为	为
niño	子	子	子	子	子	子
búfalo	牛	牛	牛	牛	牛	牛
caballo	馬	馬	馬	馬	馬	馬
pez	魚	魚	魚	魚	魚	魚
camero	羊	羊	羊	羊	羊	羊
ciervo	鹿	鹿	鹿	鹿	鹿	鹿
tigre	虎	虎	虎	虎	虎	虎
elefante	象	象	象	象	象	象
tortuga	龜	龜	龜	龜	龜	龜

Abstracción : Nivel menor Nivel medio Nivel mayor

239. Evolución de los caracteres y Niveles de Abstracción

Hecho ya el análisis pormenorizado de los distintos estilos de Escritura relacionados con sus correspondientes Niveles de Abstracción haremos ahora, al igual que en Pintura, una presentación sintética de los tres Niveles asociados a tres estilos caligráficos, con el fin de poder visualizar rápidamente las diferencias.



240. Nivel menor de Abstracción:

Escritura de oráculo



241. Nivel medio de Abstracción:

Escritura regular



242. Nivel mayor de Abstracción:

Escritura de hierba

2.3 VINCULACIÓN DE PINTURA Y CALIGRAFÍA

Conforme a lo indicado en los *Límites del trabajo*, en este capítulo dedicado a la vinculación entre la Pintura y la Caligrafía, no incluiremos las Escrituras de oráculo, antigua, y del gran sello, ya que su ejecución sobre soportes de hueso o metal, a través de incisiones con punzón o mediante las coladas de bronce, se apartan de los elementos utilizados tradicionalmente por los calígrafos para la práctica de la Caligrafía como Arte: el pincel, la tinta y el tintero, junto al papel o la seda como soportes



Emperador Kanghsi (1662 – 1723)



Yu Qilong (1925 -)

243. Ayer y hoy: los mismos elementos tradicionales para el Arte de la Pintura y la Caligrafía

2.3.1 FACTORES QUE POSIBILITARON LA VINCULACIÓN

La estrecha relación plástica entre la Pintura y la Caligrafía se vería favorecida por factores de diversa índole.

En una primera instancia nos encontraremos con una serie de recursos plásticos y técnicos que, siendo comunes a ambas disciplinas, sentarían las bases para su vinculación estética.

Sumado a ello podremos reconocer aspectos comunes relacionados con los sistemas compositivos.

Finalmente, serán los más altos grados de abstracción en las dos artes, los responsables de consolidar la singular afinidad plástica establecida entre ambas disciplinas.

1 - LA AFINIDAD PLÁSTICA BÁSICA

Los recursos básicos comunes de la Pintura y la Caligrafía que facilitarían su vinculación son el Trazo, el Color, el Vacío, los 4 Tesoros del Estudio, el manejo del pincel y los formatos de presentación.

- **El Trazo:** tanto en Pintura como en Caligrafía el Trazo es el soporte plástico básico, independientemente de las técnicas del pincel y de los estilos de escritura.
- **El Color:** En todos los estilos de Caligrafía el Color de los trazos es negro, o bien se hace presente adoptando los matices grises derivados de los grados de concentración de la tinta, con la sola excepción de los sellos personales caracterizados por un color rojo encendido.

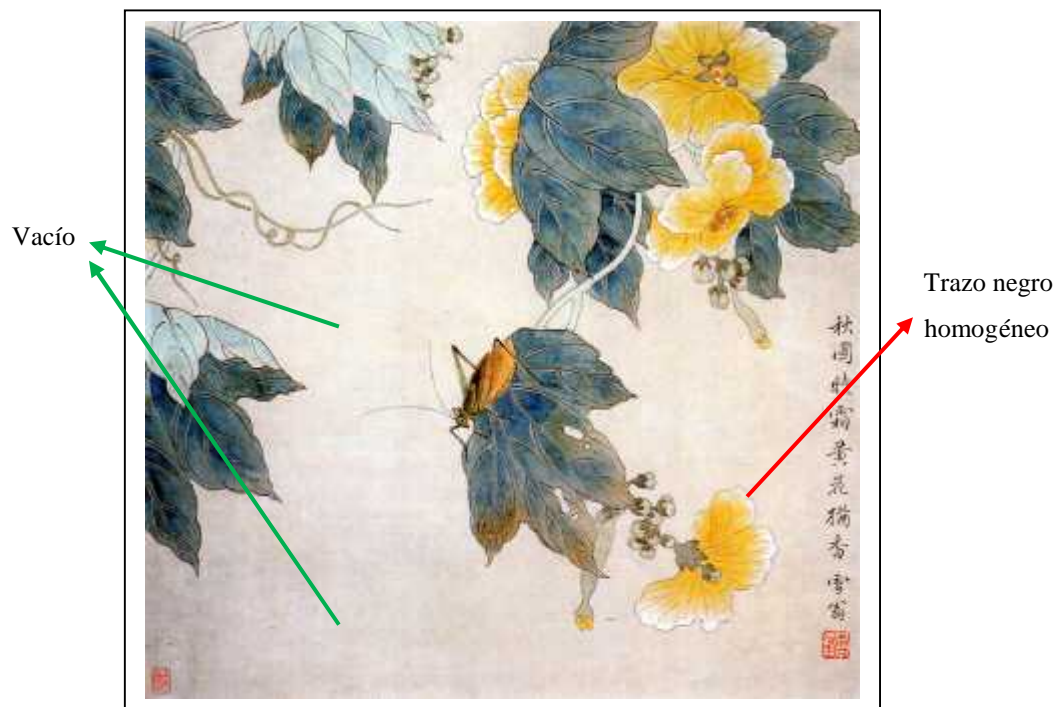
En Pintura el Color de los trazos se resuelve siempre en base a la tinta negra dentro de las técnicas *kung pí*, *mo gou* acromática y *shiè i* acromática.

En el caso de las técnicas *mo gou* y *shiè i* menos cromáticas la tinta negra también exhibe un protagonismo importante.

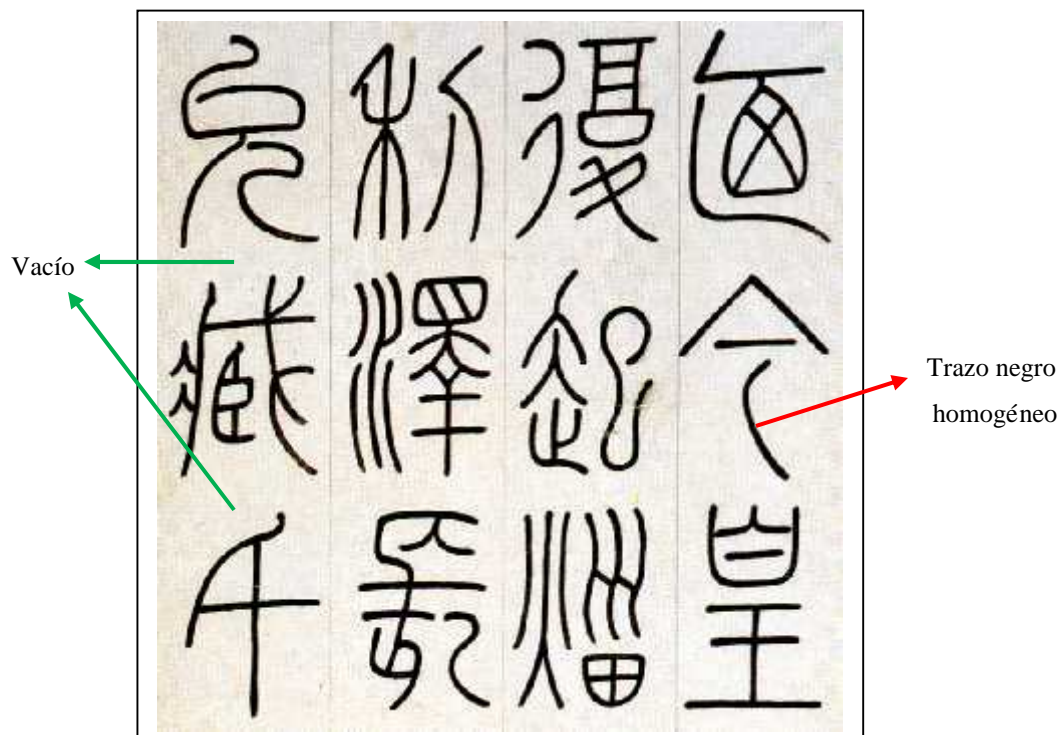
Sólo en las técnicas *mo gou* y *shiè i* más cromáticas el papel del color negro de la tinta se torna más discreto.

- **El Vacío:** tanto en Pintura como en Caligrafía son esenciales los espacios vacíos para que el aliento pueda circular entre sus pinceladas.

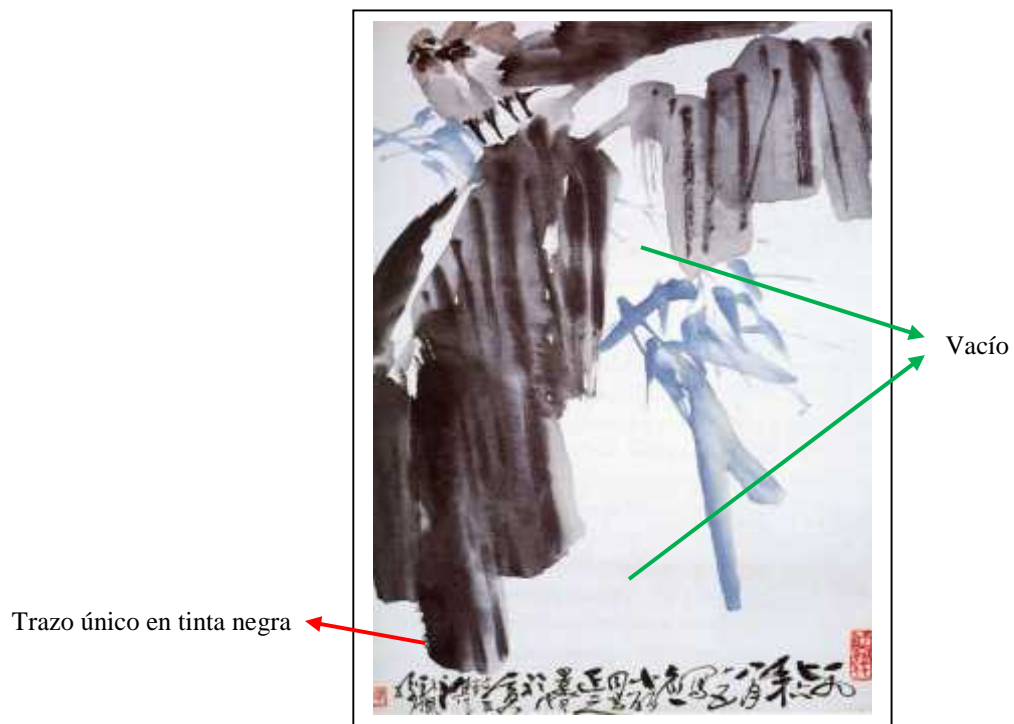
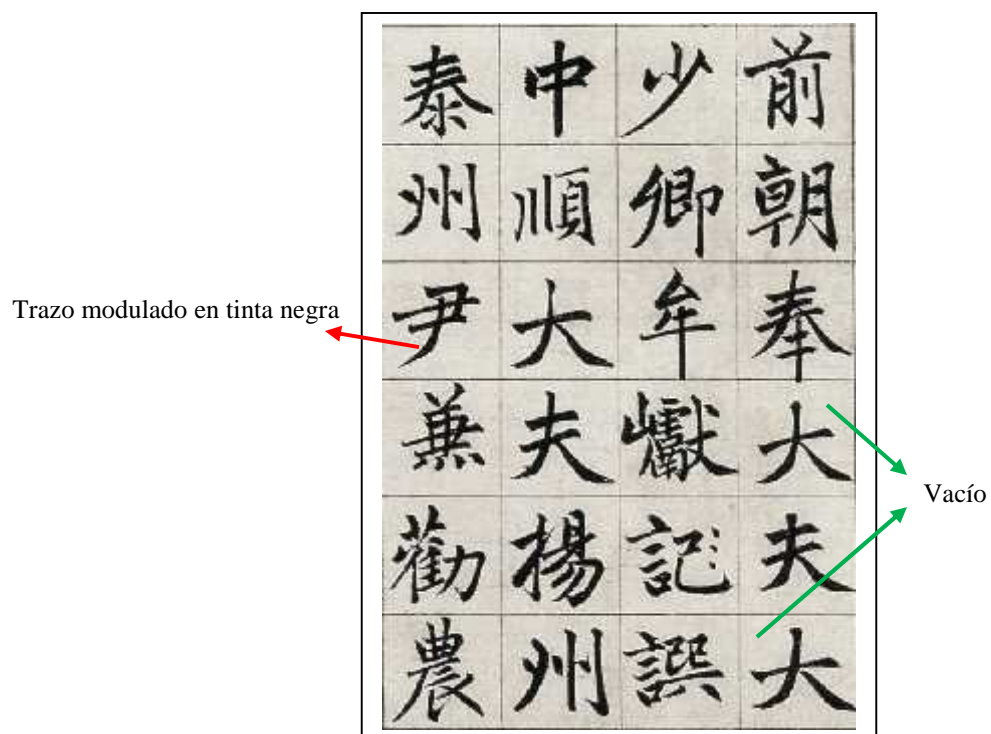
Podemos verificar lo enunciado en las siguientes ilustraciones:



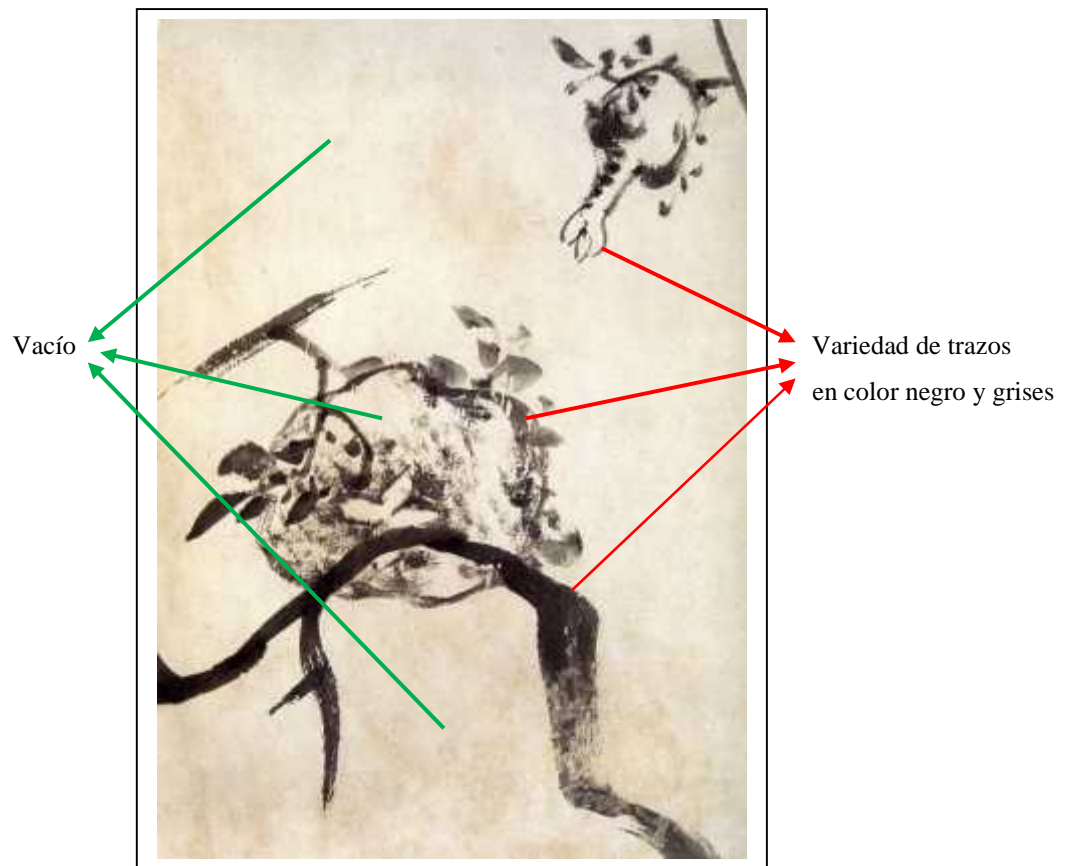
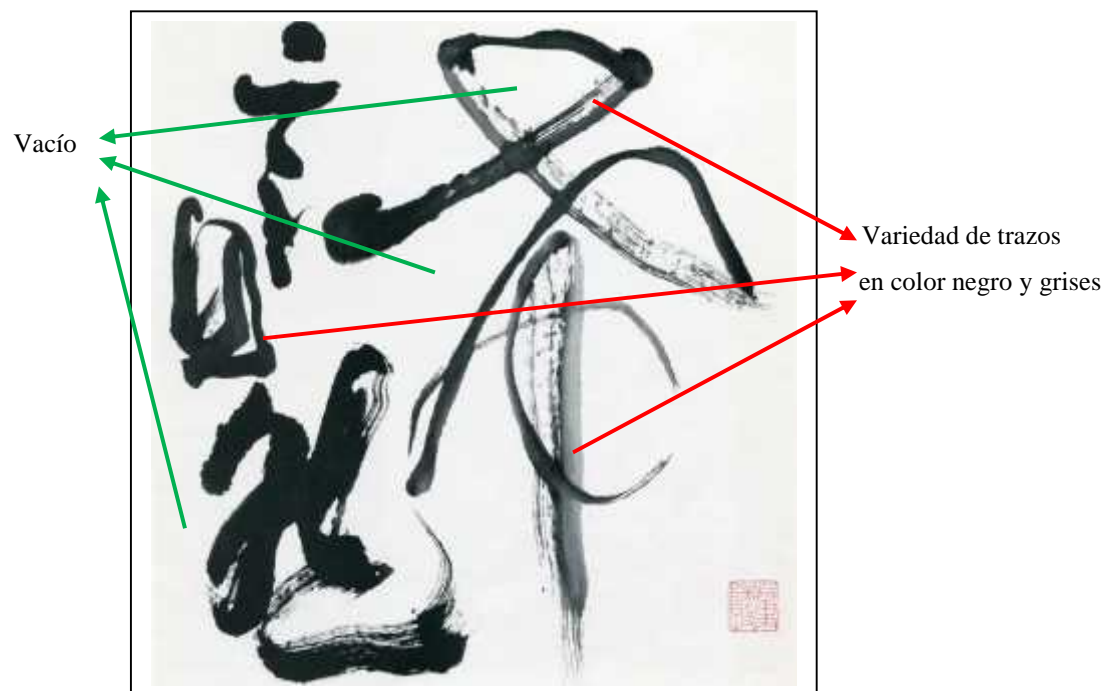
244. Técnica *kung pi* más cromática



245. Escritura del pequeño sello

246. Técnica *mo gou* menos cromática

247. Escritura regular

248. Técnica *shìè* i acromática

249. Escritura de hierba

- **Elementos de estudio idénticos:** tanto en Pintura como en Caligrafía se utilizan los mismos instrumentos y materiales: pincel, tinta en barra, papel y tintero.

Los chinos los denominan *Los cuatro Tesoros del Estudio* ²⁵⁰

En el apéndice “A” de la Tesis se encontrará más información acerca de las características de estos elementos.



250. Los cuatro tesoros del Estudio

- **Técnica idéntica en el manejo del pincel:** tanto en Pintura como en Caligrafía el pincel se toma de la misma manera, ubicándose entre el dedo mayor y el anular en posición perpendicular al papel, en tanto el dedo pulgar lo presiona levemente. Esta posición inicial le otorga al pincel una amplia libertad de movimientos, pudiendo entonces el artista experimentar con él todos los giros e inclinaciones que la técnica pictórica o caligráfica requiera.²⁵¹⁻²⁵²⁻²⁵³⁻²⁵⁴



251. Forma básica de tomar el pincel



252. Libertad de movimientos

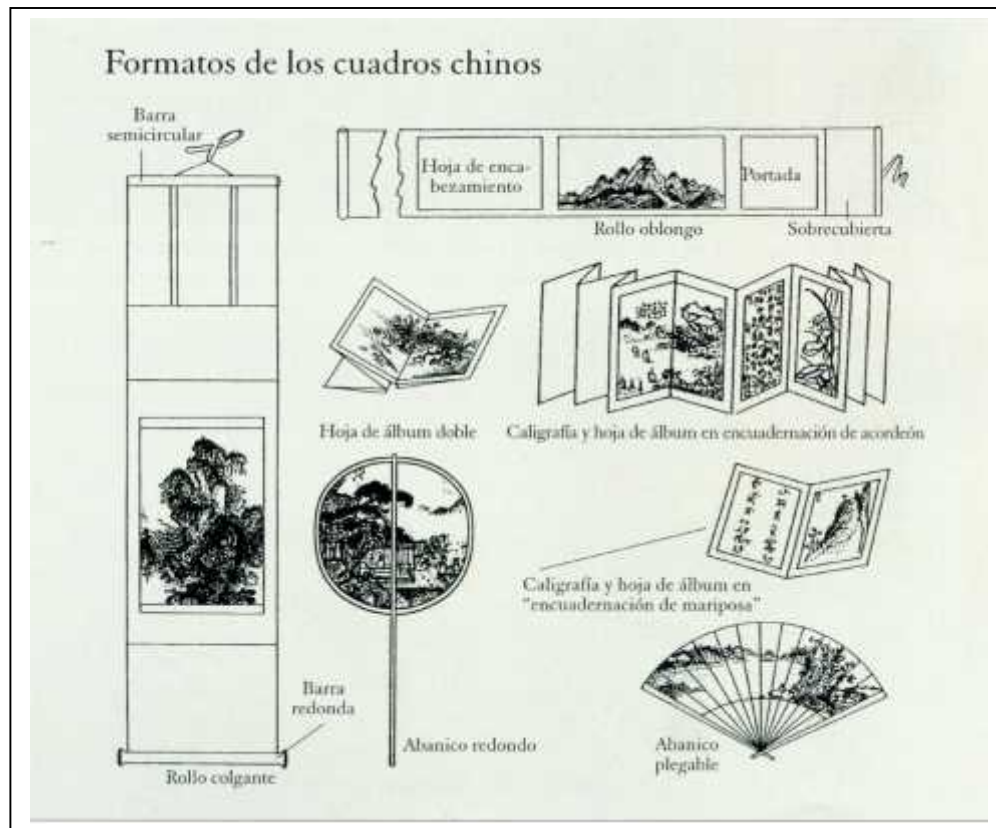


253. El pincel en Pintura



254. El pincel en Caligrafía

- **Formatos de presentación idénticos:** tanto las pinturas como las caligrafías se presentan en forma de rollo vertical, rollo de mano (oblongo), hojas de álbum y abanico plegable o redondo 255



255. Formatos de presentación para Pintura y Caligrafía

2 - LA AFINIDAD PLÁSTICA COMPOSITIVA

- **Complementación compositiva:** ya en las copias de las pinturas más antiguas puede advertirse la inclusión de la Caligrafía dentro de la Pintura. Al principio esta presencia obedecía a fines descriptivos o moralistas en relación a los motivos pintados, para derivar luego en una presencia de carácter poético.

Para ilustrar este fenómeno analizaremos en principio una obra del pintor Ku K'ai-chih, del siglo V. Se trata de un rollo horizontal conocido como *Consejos de la institutriz para las damas del palacio* 256



256. Consejos de la institutriz para las damas del palacio

En esta pintura se puede observar una serie de escenas didácticas destinadas a orientar la conducta de las cortesanas del emperador. Dichas escenas aparecen acompañadas por textos caligráficos que ponen de relieve esta intencionalidad moralista.

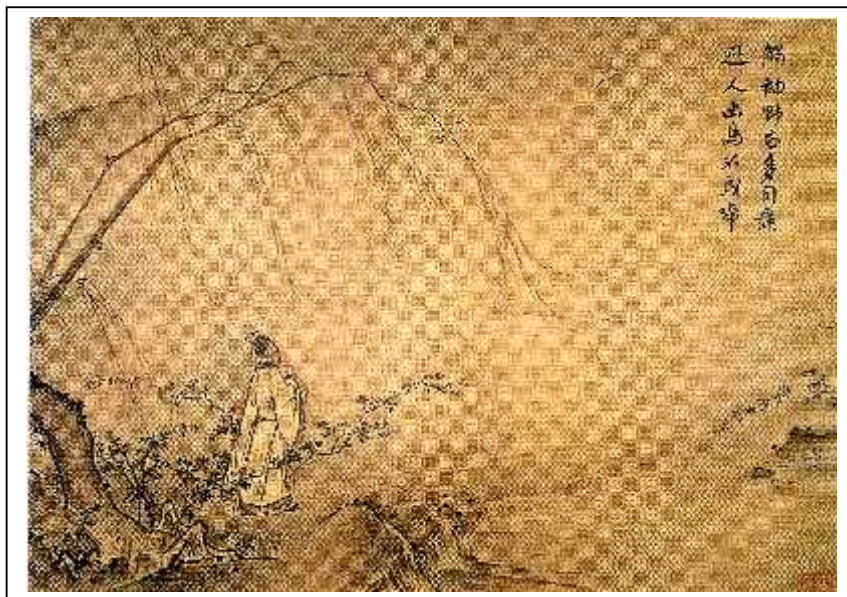
Así, por ejemplo, en el detalle de la ilustración 257 vemos a las damas esmeradas en los cuidados de su belleza, mientras que al lado de la escena el texto advierte: *Hombres y mujeres saben cómo acicalarse el rostro, pero ninguno de ellos el carácter. Sin embargo, sin compostura del carácter, se corre el riesgo de transgredir las reglas del decoro. Corregid vuestro carácter; embellecedlo. Esforzaos en santificar vuestra naturaleza.*²²



257. Escena del embellecimiento personal

Este propósito moralista de la Caligrafía sería sustituido por textos de inspiración poética a partir de la dinastía Sung. Luego, esta tendencia sería profundizada por los pintores letrados de la dinastía Yüan y mantendría su vigencia hasta la actualidad.

Nuevamente tomaremos como ejemplo la siguiente pintura caligrafiada de Ma Yuan ²⁵⁸



258. Paseo por un sendero de montaña en primavera, Ma Yuan

En la caligrafía que acompaña la escena puede leerse: *Rozadas por sus mangas, las flores silvestres danzan con el viento, que ha hecho huir a los pájaros, que se esconden e interrumpen su canto.*²³

Desde el punto de vista gráfico, esta complementación compositiva de la Pintura y la Caligrafía, fue adquiriendo diversas modalidades, de acuerdo a los enfoques estéticos de los diferentes artistas, propiciando en mayor o menor medida la integración y la vinculación plástica de ambas disciplinas.

Veamos pues algunas de estas variantes y sus consecuencias.

En la ilustración **259** la Caligrafía se nos presenta como un bloque escindido de la escena. Podemos ver que su misma forma ortogonal la separa de las siluetas curvilíneas del paisaje ²⁶⁰



259. Caligrafía en bloque



260. Caligrafía en bloque

A diferencia de esta situación, cuando el texto caligráfico acompaña la silueta del motivo pintado, se produce una relación compositiva más estrecha entre ambas disciplinas ²⁶¹



261. Caligrafía silueteada

Por último ilustraremos una tercera modalidad consistente en intercalar la caligrafía entre los motivos pintados, facilitando con ello aún más la integración entre estas dos artes ²⁶²



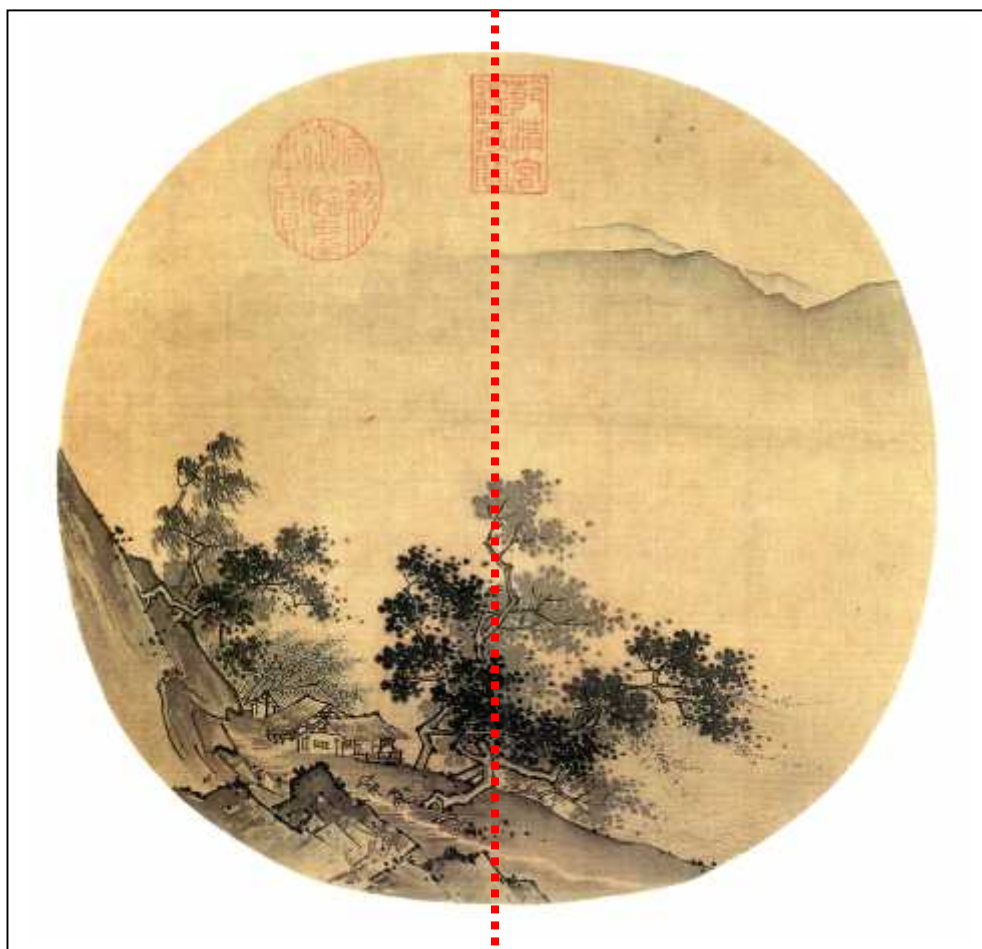
262. Caligrafía intercalada

Cabe aclarar finalmente que esta complementación también guardaría relación con los niveles de abstracción de ambas disciplinas, como veremos más adelante

- **Composición asimétrica:** a la luz de las pinturas más antiguas preservadas y valoradas como piezas artísticas, se advierte desde los primeros registros conservados una preferencia por las composiciones asimétricas, tanto en lo que atañe a la composición principal como a la que rige para el diseño en cada uno de los motivos ²⁶³⁻²⁶⁴

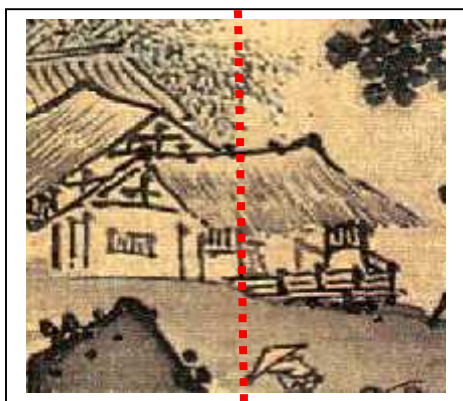
Sólo pinturas religiosas y retratos cortesanos escapan a esta modalidad compositiva.

En el caso de la Caligrafía se reconoce también desde temprano una preferencia por la asimetría a la hora de resolver el equilibrio en el diseño de los caracteres, mientras que la composición general resulta siempre asimétrica por la variedad de los caracteres que la conforman. ²⁶⁵⁻²⁶⁶⁻²⁶⁷⁻²⁶⁸

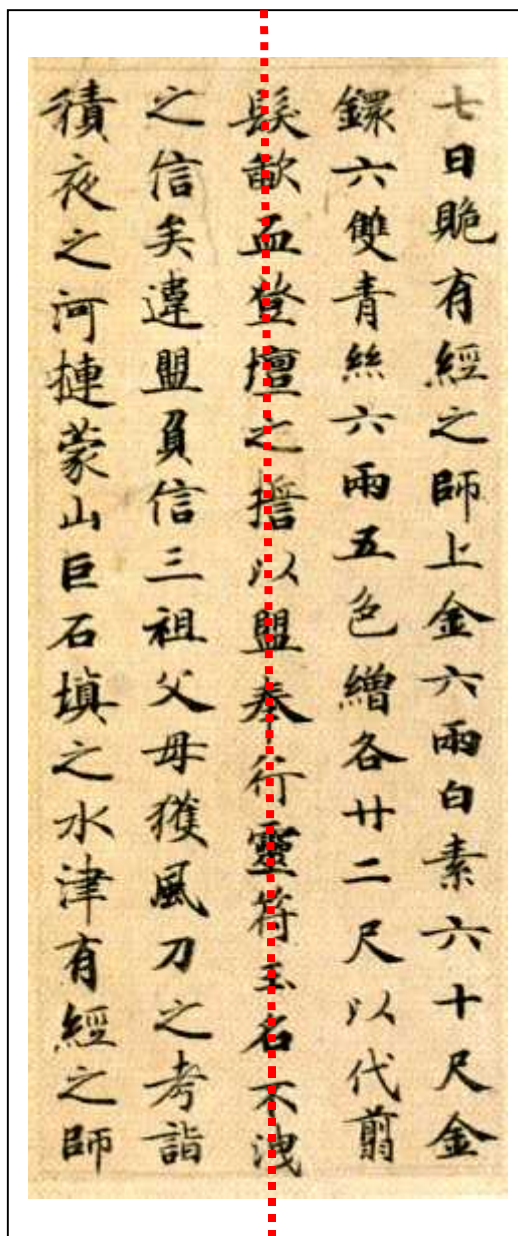


263. Composición general asimétrica

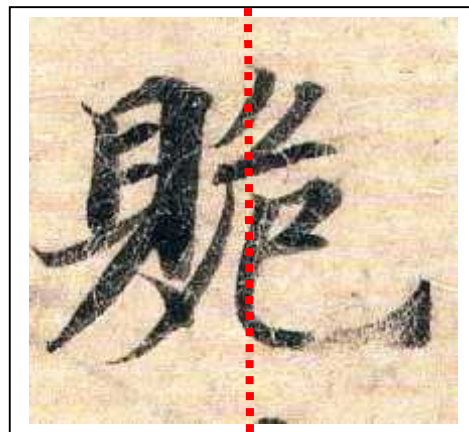
Técnica *kung pí*



264. Asimetría en los detalles



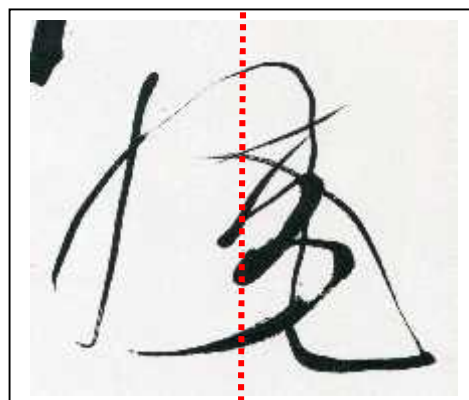
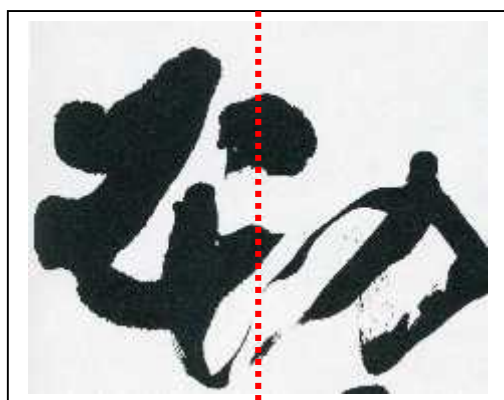
265. Composición general asimétrica
Escritura regular



266. Asimetría en los caracteres



267. Composición general asimétrica
Escritura de hierba



268. Asimetría en los caracteres

3 - LA AFINIDAD PLÁSTICA SUPREMA

Tanto en Pintura como en Caligrafía, varios han sido los motivos que contribuyeron a profundizar su vinculación plástica a partir de su grado de abstracción

Dentro de la Pintura podemos citar:

- **La atenuación o supresión del detalle**
Esto posibilitó una resolución sintética del motivo representado
- **La atenuación o supresión del color local**
Esto derivó en una imagen de colores tenues, o bien en una paleta limitada o acromática
- **La preferencia por las variaciones expresivas y sugerentes del Trazo y del Vacío, en detrimento de su valor descriptivo**
Esto generó un tratamiento más libre de la pincelada y del espacio compositivo

La influencia de los factores enunciados se puede apreciar en las ilustraciones 269 y 270



269. Detalles, colores locales y valor descriptivo de la imagen



270. Síntesis, supresión del color local y valor sugerente de la imagen

En cuanto a la Caligrafía, los motivos preponderantes han sido:

- **La preferencia por las variaciones expresivas del Trazo y del Vacío, como superación de los cánones preestablecidos para los estilos codificados de la Escritura.**

Esto posibilitó un tratamiento más personal y sintético de los caracteres, y una disposición más libre de los mismos en el espacio compositivo.

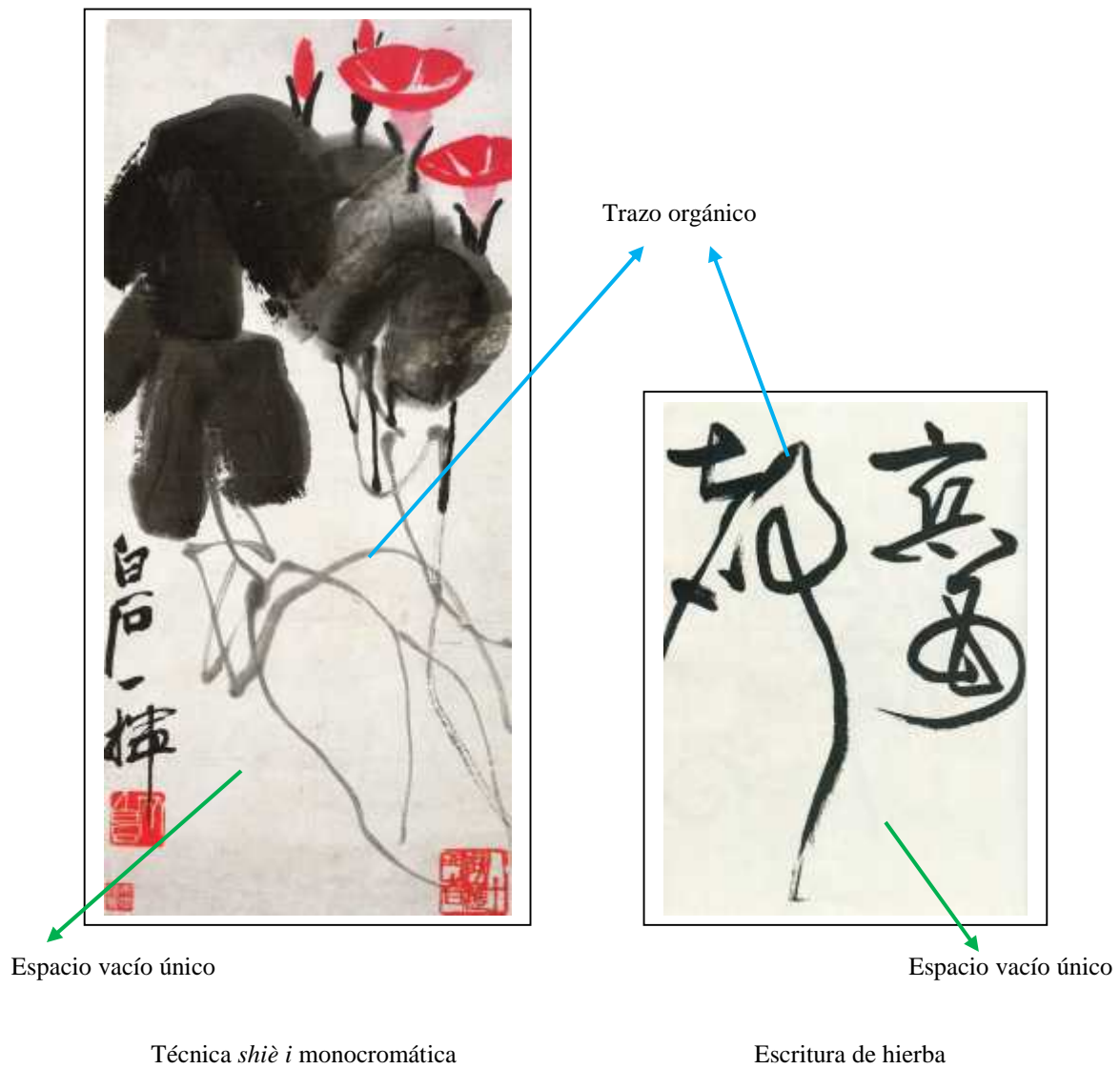
- **La percepción del Vacío como un espacio único**

En los estilos más libres de escritura, y sobre todo en la caligrafía de hierba, el espacio libre se comporta como un gran Vacío que acoge la libre distribución de los caracteres en su seno

- **El carácter orgánico del Trazo**

Esto posibilitó la relación estética con las formas orgánicas de la Naturaleza presentes en la Pintura

Hemos ilustrado la presencia de estos factores en el ejemplo siguiente:



271. Trazo orgánico y Vacío único

2.3.2 NIVELES DE VINCULACIÓN

De conformidad con lo precedentemente señalado, entre las técnicas del pincel en la Pintura y los estilos de escritura en la Caligrafía se pueden reconocer diferentes tipos de vínculo, según sea la menor o mayor semejanza plástica existente entre ellos, derivada de sus Niveles de Abstracción.

Así, consideraremos que existe un **menor nivel de vinculación** cuando ambas disciplinas se reconocen como francamente diferentes debido a que sólo comparten la afinidad compositiva junto a los recursos plásticos y técnicos básicos, revelando asimismo una diferencia notable en sus grados de abstracción.

Por el contrario, reconoceremos el **mayor nivel de vinculación**, cuando entre ambas disciplinas prevalecen las semejanzas por sobre las diferencias plásticas, como resultado de los altos grados de abstracción alcanzados por ellas.

Entre ambas situaciones extremas se darán **niveles intermedios de vinculación**, cuando se reconozcan grados medios de abstracción en las dos disciplinas o al menos en una de ellas. De acuerdo con esto podemos establecer los siguientes niveles:

1 - NIVEL MENOR DE VINCULACIÓN

- **Técnica *kung pí* más cromática** (Nivel menor de Abstracción en Pintura)
- **Escritura de hierba** (Nivel mayor de Abstracción en Caligrafía)
- **Escritura rápida** (Nivel mayor de Abstracción en Caligrafía)

2 - NIVEL MEDIO DE VINCULACIÓN

- **Técnica *kung pí* más cromática** (Nivel menor de Abstracción en Pintura)
 - **Escritura del pequeño sello** (Nivel medio de Abstracción en Caligrafía)
 - **Escritura administrativa** (Nivel medio de Abstracción en Caligrafía)
 - **Escritura regular** (Nivel medio de Abstracción en Caligrafía)
-
- **Técnica *mo gou* más cromática** (Nivel medio de Abstracción en Pintura)
 - **Escritura del pequeño sello** (Nivel medio de Abstracción en Caligrafía)
 - **Escritura administrativa** (Nivel medio de Abstracción en Caligrafía)
 - **Escritura regular** (Nivel medio de Abstracción en Caligrafía)
-
- **Técnica *mo gou* más cromática** (Nivel medio de Abstracción en Pintura)
 - **Escritura rápida** (Nivel mayor de Abstracción en Caligrafía)
 - **Escritura de hierba** (Nivel mayor de Abstracción en Caligrafía)
-
- **Técnica *shiè i* más cromática** (Nivel medio de Abstracción en Pintura)
 - **Escritura del pequeño sello** (Nivel medio de Abstracción en Caligrafía)
 - **Escritura administrativa** (Nivel medio de Abstracción en Caligrafía)
 - **Escritura regular** (Nivel medio de Abstracción en Caligrafía)
-
- **Técnica *shiè i* más cromática** (Nivel medio de Abstracción en Pintura)
 - **Escritura rápida** (Nivel mayor de Abstracción en Caligrafía)
 - **Escritura de hierba** (Nivel mayor de Abstracción en Caligrafía)

- **Técnica *kung pí* menos cromática** (Nivel medio de Abstracción en Pintura)
 - **Escritura del pequeño sello** (Nivel medio de Abstracción en Caligrafía)
 - **Escritura administrativa** (Nivel medio de Abstracción en Caligrafía)
 - **Escritura regular** (Nivel medio de Abstracción en Caligrafía)
-
- **Técnica *kung pí* menos cromática** (Nivel medio de Abstracción en Pintura)
 - **Escritura rápida** (Nivel mayor de Abstracción en Caligrafía)
 - **Escritura de hierba** (Nivel mayor de Abstracción en Caligrafía)
-
- **Técnica *mo gou* menos cromática** (Nivel medio de Abstracción en Pintura)
 - **Escritura del pequeño sello** (Nivel medio de Abstracción en Caligrafía)
 - **Escritura administrativa** (Nivel medio de Abstracción en Caligrafía)
 - **Escritura regular** (Nivel medio de Abstracción en Caligrafía)
-
- **Técnica *mo gou* menos cromática** (Nivel medio de Abstracción en Pintura)
 - **Escritura rápida** (Nivel mayor de Abstracción en Caligrafía)
 - **Escritura de hierba** (Nivel mayor de Abstracción en Caligrafía)
-
- **Técnica *shiè i* menos cromática** (Nivel medio de Abstracción en Pintura)
 - **Escritura del pequeño sello** (Nivel medio de Abstracción en Caligrafía)
 - **Escritura administrativa** (Nivel medio de Abstracción en Caligrafía)
 - **Escritura regular** (Nivel medio de Abstracción en Caligrafía)
-
- **Técnica *shiè i* menos cromática** (Nivel medio de Abstracción en Pintura)
 - **Escritura rápida** (Nivel mayor de Abstracción en Caligrafía)
 - **Escritura de hierba** (Nivel mayor Abstracción en Caligrafía)

- **Técnica *kung pi* acromática** (Nivel medio de Abstracción en Pintura)
- **Escritura del pequeño sello** (Nivel medio de Abstracción en Caligrafía)
- **Escritura administrativa** (Nivel medio de Abstracción en Caligrafía)
- **Escritura regular** (Nivel medio de Abstracción en Caligrafía)

- **Técnica *kung pi* acromática** (Nivel medio de Abstracción en Pintura)
- **Escritura rápida** (Nivel mayor de Abstracción en Caligrafía)
- **Escritura de hierba** (Nivel mayor de Abstracción en Caligrafía)

- **Técnica *mo gou* acromática** (Nivel mayor de Abstracción en Pintura)
- **Escritura del pequeño sello** (Nivel medio de Abstracción en Caligrafía)
- **Escritura administrativa** (Nivel medio de Abstracción en Caligrafía)
- **Escritura regular** (Nivel medio de Abstracción en Caligrafía)

- **Técnica *shiè i* acromática** (Nivel mayor de Abstracción en Pintura)
- **Escritura del pequeño sello** (Nivel medio de Abstracción en Caligrafía)
- **Escritura administrativa** (Nivel medio de Abstracción en Caligrafía)
- **Escritura regular** (Nivel medio de Abstracción en Caligrafía)

3 – NIVEL MAYOR DE VINCULACIÓN

- **Técnica *mo gou* acromática** (Nivel mayor de Abstracción en Pintura)
- **Escritura rápida** (Nivel mayor de Abstracción en Caligrafía)
- **Escritura de hierba** (Nivel mayor de Abstracción en Caligrafía)

- **Técnica *shiè i* acromática** (Nivel mayor de Abstracción en Pintura)
- **Escritura rápida** (Nivel mayor de Abstracción en Caligrafía)
- **Escritura de hierba** (Nivel mayor de Abstracción en Caligrafía)

Ilustraremos a continuación cada uno de estos vínculos para su mejor comprensión

NIVEL MENOR DE VINCULACIÓN

Pintura / Caligrafía



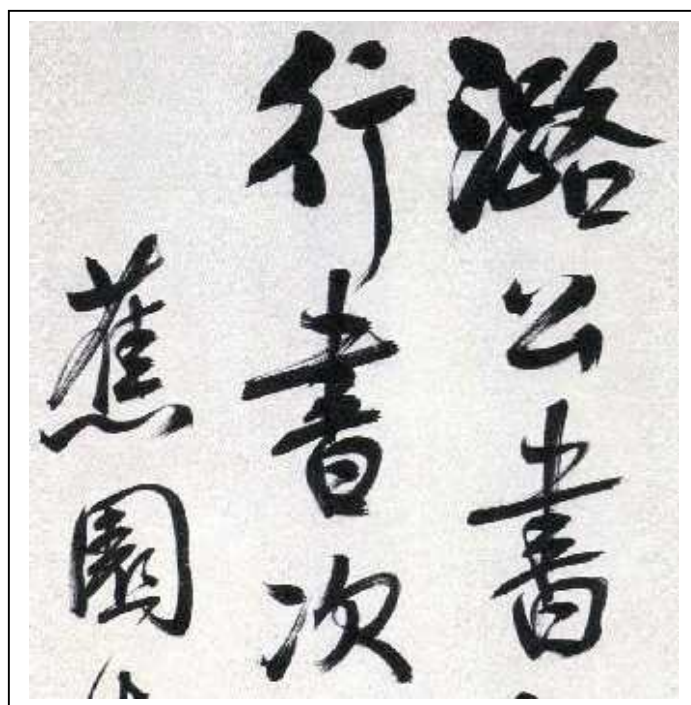
272. Técnica *kung pi* más cromática



273. Escritura de hierba



274. Técnica *kung pi* más cromática



275. Escritura rápida

NIVEL MEDIO DE VINCULACIÓN

Pintura / Caligrafía



276. Técnica *kung pi* más cromática



277. Escritura del pequeño sello



278. Técnica *kung pi* más cromática



279. Escritura administrativa



280. Técnica *kung pi* más cromática



281. Escritura regular



282. Técnica *mo gou* más cromática



283. Escritura del pequeño sello



284. Técnica *mo gou* más cromática



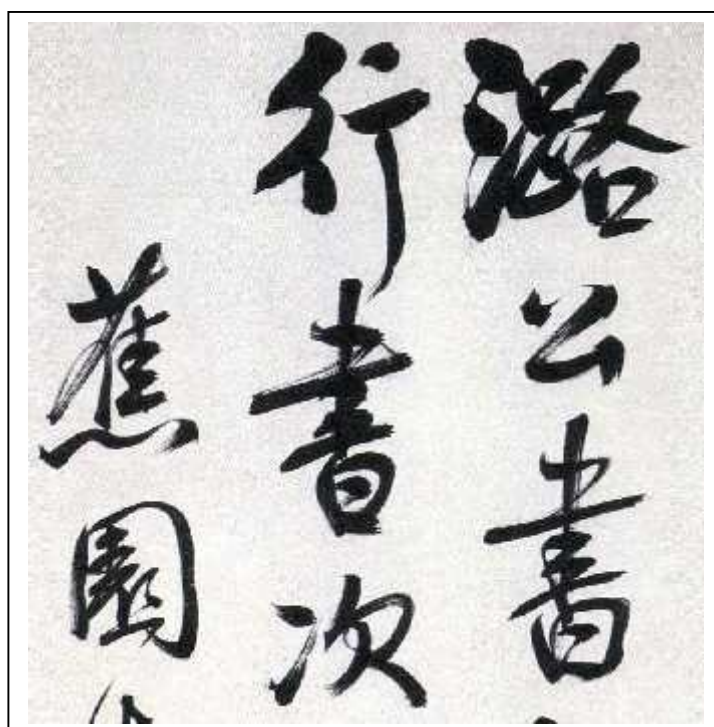
285. Escritura administrativa

286. Técnica *mo gou* más cromática

287. Escritura regular



288. Técnica *mo gou* más cromática



289. Escritura rápida



290. Técnica *mo gou* más cromática



291. Escritura de hierba



292. Técnica *shì* i más cromática



293. Escritura del pequeño sello



294. Técnica shìe i más cromática



295. Escritura administrativa



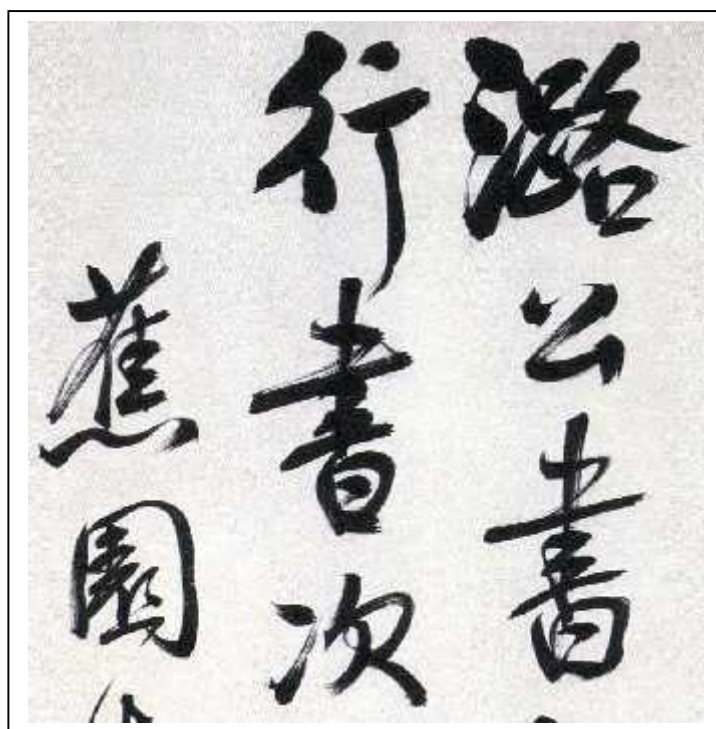
296. Técnica *shìè* i *más cromática*



297. Escritura regular



298. Técnica *shì* i más cromática



299. Escritura rápida



300. Técnica *shìe* i más cromática



301. Escritura de hierba



302. Técnica *kung pi* menos cromática



303. Escritura del pequeño sello



304. Técnica *kǒng pí* menos cromática



305. Escritura administrativa



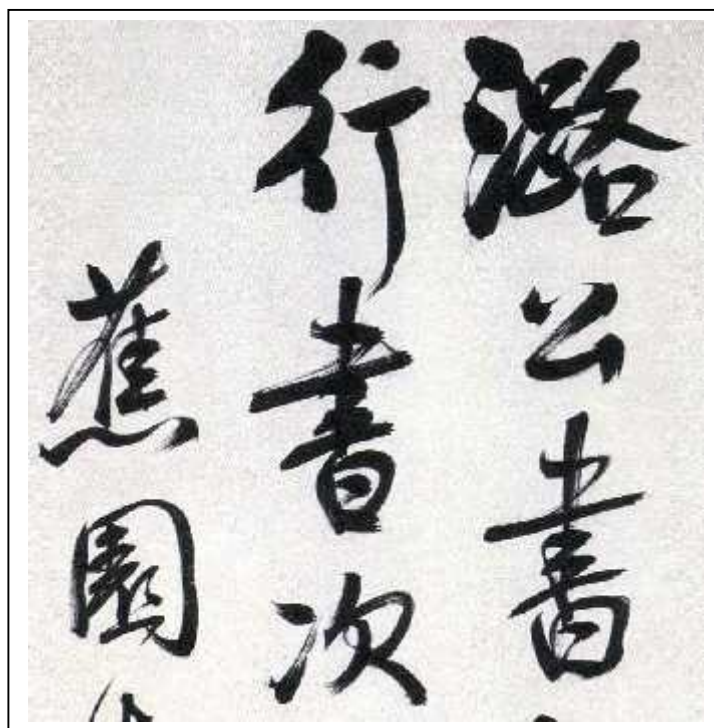
306. Técnica *kung pi* menos cromática



307. Escritura regular



308. Técnica *kǒng pí* menos cromática



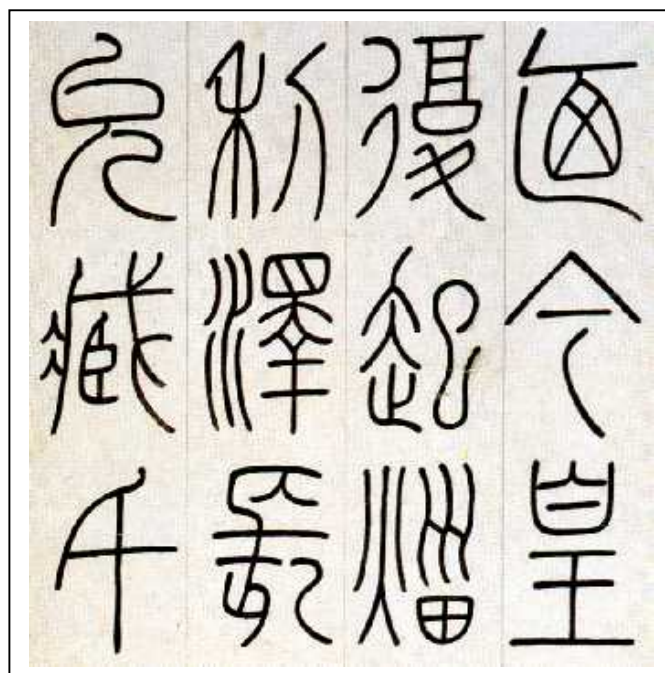
309. Escritura rápida



310. Técnica *kung pi* menos cromática



311. Escritura de hierba

312. Técnica *mo gou* menos cromática

313. Escritura del pequeño sello



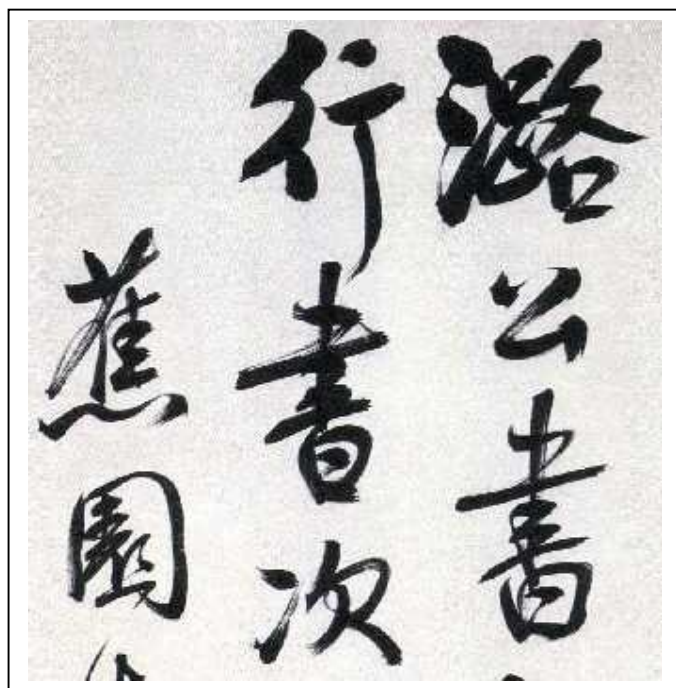
314. Técnica *mo gou* menos cromática



315. Escritura administrativa

316. Técnica *mo gou* menos cromática

317. Escritura regular

318. Técnica *mo gou* menos cromática

319. Escritura rápida



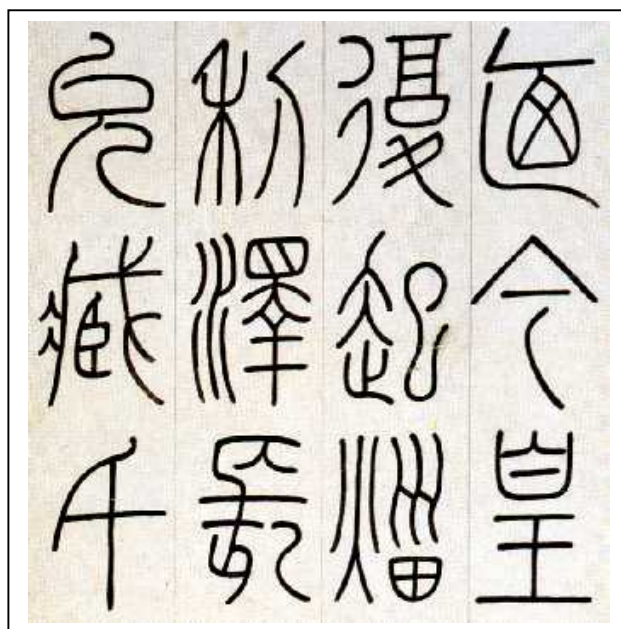
320. Técnica *mo gou* menos cromática



321. Escritura de hierba



322. Técnica *shì i* menos cromática



323. Escritura del pequeño sello

324. Técnica *shì i* menos cromática

325. Escritura administrativa



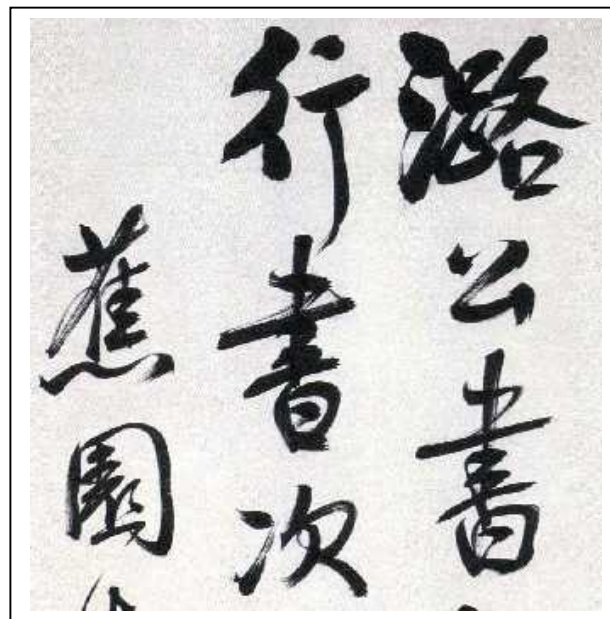
326. Técnica *shì i menos* cromática



327. Escritura regular



328. Técnica *shìe* i menos cromática



329. Escritura rápida



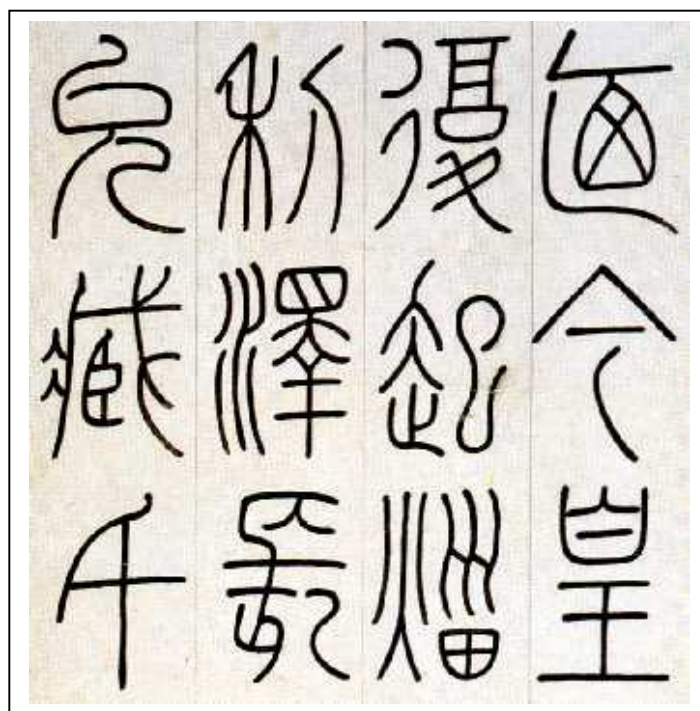
330. Técnica *shìe* i menos cromática



331. Escritura de hierba



332. Técnica *kung pí* acromática



333. Escritura del pequeño sello

334. Técnica *kung pi* acromática

335. Escritura administrativa



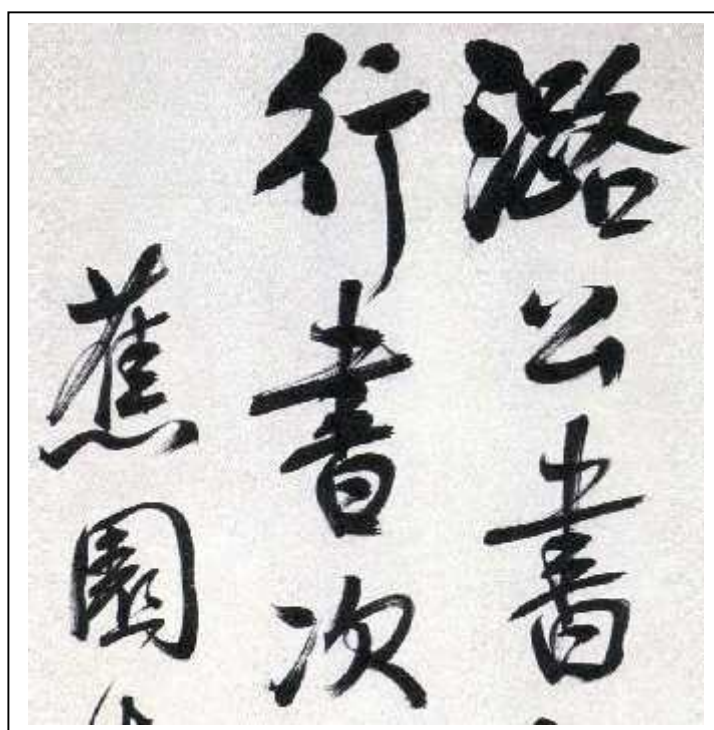
336. Técnica *kung pí* acromática



337. Escritura regular



338. Técnica *kung pí* acromática



339. Escritura rápida



340. Técnica *kung pí* acromática



341. Escritura de hierba

342. Técnica *mo gou* acromática

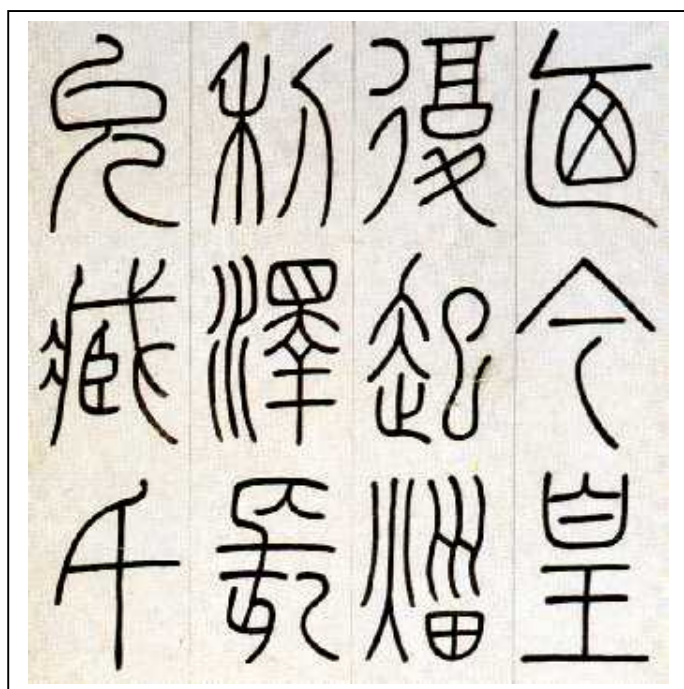
343. Escritura del pequeño sello

344. Técnica *mo gou* acromática

345. Escritura administrativa

346. Técnica *mo gou* acromática

347. Escritura regular

348. Técnica *shìe* i acromática

349. Escritura del pequeño sello

350. Técnica *shì* i acromática

351. Escritura administrativa

352. Técnica *shì è* i acromática

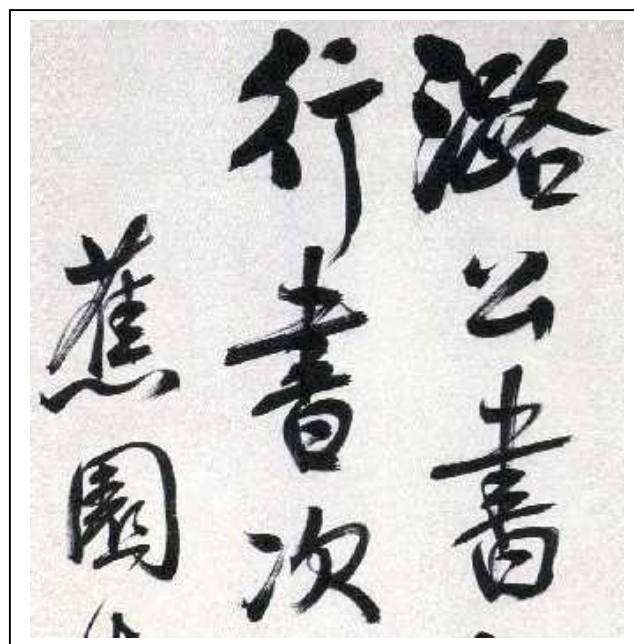
253. Escritura regular

NIVEL MAYOR DE VINCULACIÓN

Pintura / Caligrafía



354. Técnica *mo gou* acromática



355. Escritura rápida



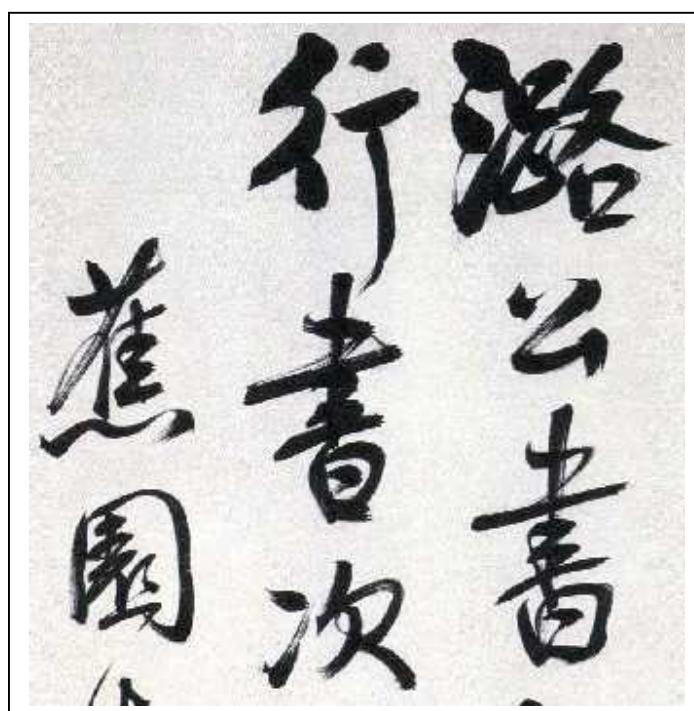
356. Técnica *mo gou* acromática



357. Escritura de hierba



358. Técnica *shìe* i acromática



359. Escritura rápida



360. Técnica *shìe* i acromática



361. Escritura de hierba

Como vemos, la mayor vinculación plástica entre la Pintura y la Caligrafía se establece entre las imágenes derivadas de los mayores Niveles de Abstracción de ambas disciplinas.

Al momento de comparar la última pintura ³⁶⁰ con la última caligrafía ³⁶¹ advertimos inmediatamente que las diferencias relacionadas con el tema representado en cada disciplina quedan claramente relegadas a segundo término frente a la fuerte semejanza plástica que vincula las obras.

En efecto, tanto el motivo del *pino* sugerido por Chu Tá en la pintura, como la idea taoísta de no apartarse de la naturaleza expresada en la caligrafía de Yang – Tzé Tong, están plásticamente vinculados por el carácter enérgico que anima la pincelada en ambos casos, pasando a ser esa pincelada la protagonista gráfica de ambas obras y uno de los factores vinculantes esenciales.

El Vacío, por su parte, se nos presenta intercalado entre los trazos pictóricos y caligráficos, proveyendo el aliento que los anima. Por otra parte, desde el punto de vista compositivo, este Vacío actúa en ambos casos como un espacio único, acogiendo en su seno la figura del pino o bien la estructura de los caracteres.

Todo ello dotado del dinamismo que se desprende de las composiciones asimétricas, tanto en el caso de la Pintura como de la Caligrafía

Así, el carácter orgánico e independiente del Trazo y la presencia activa del Vacío, tanto en las piezas pictóricas como en las caligráficas, serán la matriz en la que se aglutinan ambas disciplinas, forjando indistintamente la estructura vital del dibujo tanto en los motivos pintados como en los caracteres.

Y según surge de los análisis realizados, esta vinculación plástica se hallaría directamente relacionada con los mayores Niveles de Abstracción alcanzados por la Pintura y la Caligrafía

Si bien estos análisis de obra se han centrado en la comparación de piezas pictóricas y caligráficas por separado, las conclusiones se harán naturalmente extensivas para los casos en que la Pintura acoge a la Caligrafía como parte misma de la obra

Cabe aclarar que en este caso y salvo excepciones, el nivel máximo de abstracción con que se presentará la Escritura será el del Estilo rápido, dado que se procura dotar de legibilidad al texto para que actúe como complemento poético de la Pintura.

Asimismo debemos señalar que los textos en Escritura del pequeño sello y en Escritura administrativa, son muy poco frecuentes en las pinturas caligrafiadas.

También debemos tener en cuenta que por lo general el espacio ocupado por la Caligrafía es proporcionalmente menor al de la Pintura en la que está inserta, lo cual a veces torna dificultosa la apreciación de las escrituras en el tamaño reducido de las ilustraciones.

NIVEL MENOR DE VINCULACIÓN

Pinturas caligrafiadas

362. Técnica *k'ung pi* más cromática / Escritura rápida

NIVEL MEDIO DE VINCULACIÓN**Pinturas caligrafiadas**

363. Técnica *kung pi* más cromática / Escritura del pequeño sello



364. Técnica *kung pí* más cromática / Escritura regular



365. Técnica *mo gou* más cromática / Escritura regular



366. Técnica *mo gou* más cromática / Escritura rápida



367. Técnica *kung pí* menos cromática / Escritura del pequeño sello



368. Técnica *kung pi* menos cromática / Escritura administrativa



369. Técnica *kung pi* menos cromática / Escritura regular



370. Técnica *kung pi* menos cromática / Escritura rápida



371. Técnica *mo gou* menos cromática / Escritura regular



372. Técnica *mo gou* menos cromática / Escritura rápida



373. Técnica *shìè* i menos cromática / Escritura rápida



374. Técnica *kung pí* acromática / Escritura del pequeño sello



375. Técnica *kung pí* acromática / Escritura regular



376. Técnica *kung pí* acromática / Escritura rápida



377. Técnica *shì* i acromática / Escritura regular

NIVEL MAYOR DE VINCULACIÓN
Pinturas caligrafiadas



378. Técnica *shì* i acromática / Escritura rápida

Tal como nos sucedió con el análisis de la Pintura y la Caligrafía por separado, será en la pintura caligrafiada más abstracta **378** donde hallaremos una vinculación plástica más estrecha entre las dos disciplinas.

La inserción del texto caligráfico entre los motivos pintados ya de por sí facilitará su integración.

Asimismo, podemos advertir que el carácter enérgico que presentan los peces es el mismo que anima la caligrafía.

La pincelada, en tanto, fluye nerviosa y gestual, dando vida por igual a las criaturas y los caracteres.

En una magistral composición sintética y asimétrica, tanto los peces como el texto, despojados ya de todo detalle o artificio, acaban relacionándose entre sí gracias a su espontánea y sugerente articulación con el vacío.

ANÁLISIS DE OBRA

A modo de corolario, efectuaremos el análisis de algunas obras que representan el **mayor nivel de vinculación** entre la Pintura y la Caligrafía.

En dicho análisis procuraremos reconocer **todos** los factores que posibilitaron la vinculación plástica entre estas dos disciplinas:

La afinidad plástica básica:

- El uso común del Trazo, del Vacío y del Color negro
- El uso común de los 4 Tesoros del Estudio
- El mismo manejo del pincel
- Los mismos formatos de presentación

Como el manejo del pincel se aplica durante la ejecución de la obra no será expresamente señalado en los análisis, pero quedará implícito en el registro de los trazos.

La afinidad plástica compositiva:

- Complementación compositiva (en el caso de las Pinturas caligrafiadas)
- Composición asimétrica

La afinidad plástica suprema:

En la Pintura:

- Supresión del detalle
- Supresión del color local
- Preferencia por las variaciones expresivas y sugerentes del Trazo y del Vacío

En la Caligrafía:

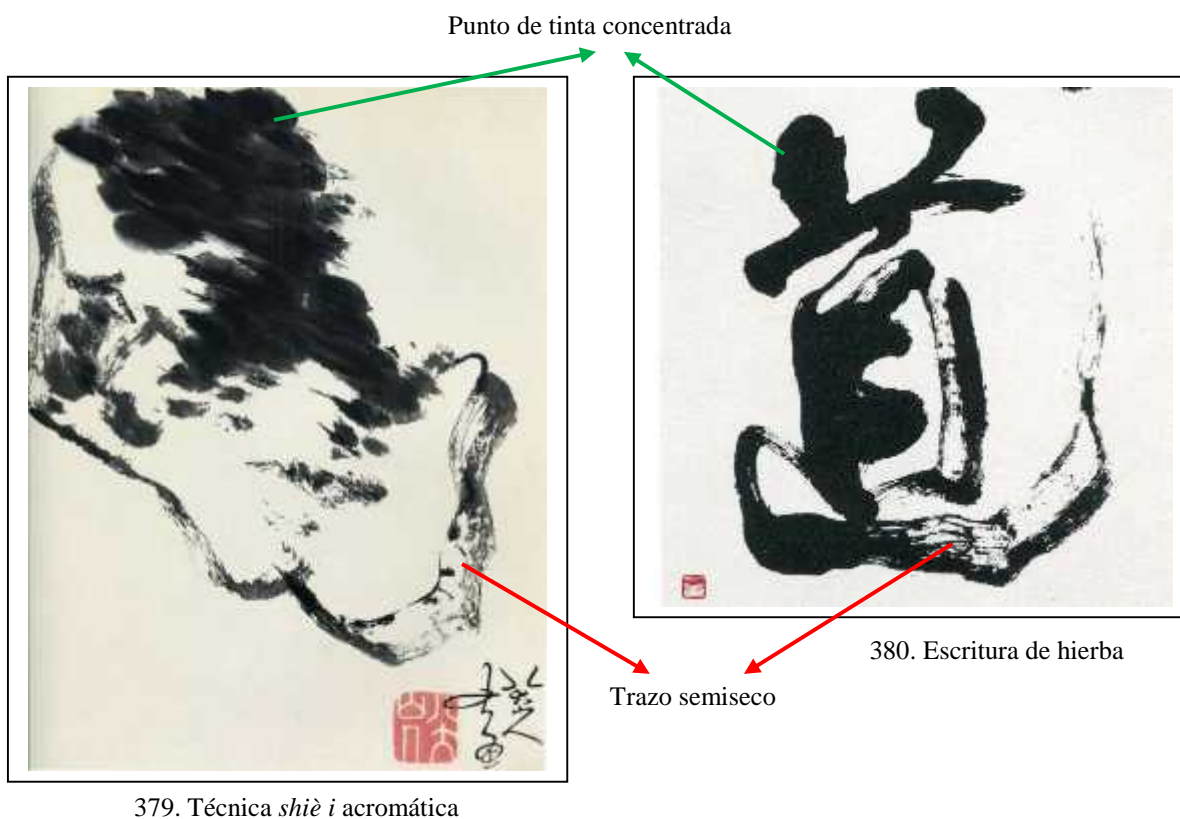
- Carácter orgánico del Trazo
- Preferencia por las variaciones expresivas del trazo y del Vacío

En primer lugar analizaremos la vinculación entre obras pictóricas y caligráficas, para luego hacer lo propio con Pinturas caligrafiadas.

.

PINTURA Y CALIGRAFÍA

ANÁLISIS 1



Este ejemplo nos permite apreciar claramente la doble aplicación de un mismo tipo de trazo en ambas disciplinas

Vemos así un trazo semiseco, enérgico y tortuoso, que en el caso de la Pintura acaba definiendo el contorno de una roca áspera e inestable, mientras que, en el caso de la Caligrafía, se nos presenta como el trazo final de un signo poderoso e inquietante.

Mientras tanto, en la parte superior del ideograma advertimos la presencia de dos puntos en tinta concentrada. Estos puntos forman parte de los trazos que componen el diseño del signo.

Sin embargo, cuando reconocemos unos puntos semejantes en la roca de la pintura esos mismos toques del pincel nos estarán sugiriendo el musgo depositado sobre la piedra.

La técnica *shìe i acromática* de la pintura ha despojado a la roca de sus detalles y de su color local, presentándonos una imagen sintética y sugerente de la piedra.

Ese carácter sintético de la imagen va a encontrar afinidad con la resolución abreviada de la Escritura de hierba.

En este contexto, enmarcado en los mayores Niveles de Abstracción de ambas disciplinas, las cualidades sugerentes del Trazo y del Vacío habrán alcanzado sus cotas máximas de expresión.

En tanto, la asimetría estructura el diseño del motivo pintado y del signo caligráfico.

Advertimos claramente un carácter intempestivo en la factura de ambas obras.

ANÁLISIS 2



381. Técnica *shì* i acromática



382. Escritura rápida



Detalles



Se trata de una situación similar a la anterior, sólo que en lugar de un trazo semiseco grueso, nos encontramos aquí con un trazo delgado que, en el caso de la pintura, define el contorno áspero y anguloso de una roca; mientras que en el caso de la caligrafía, construye la estructura rígida y tensa de los caracteres.

La delgadez de los trazos dota de cierta fragilidad a las composiciones, dando asimismo lugar a un mayor protagonismo de los espacios vacíos.

En ambos casos el dibujo se nos presenta despojado y seco, libre de toda complacencia, fruto de un temperamento inflexible y enérgico, tanto en el caso del pintor como del calígrafo.

A su vez, ambos apelan a la composición asimétrica para organizar el diseño de sus imágenes

ANÁLISIS 3

A diferencia de la angulosidad acentuada de los trazos de los ejemplos anteriores, en este caso ilustraremos las calidades expresivas proporcionadas por el trazo curvilíneo.

Tanto en la pintura como en la caligrafía la pincelada se nos ofrece semiseca, lo cual dota de un carácter áspero a ambas imágenes. Sin embargo, esta aspereza se ve atemperada por el carácter amable de la curva y el tono diluido de la tinta.

Además, este derrotero curvilíneo de la línea dota a las composiciones de un dinamismo acentuado que fluye en todos los sentidos

El trazo ligero y ágil que define el diseño del signo en la caligrafía se transforma en el caso de la pintura en las raíces y el tronco de un pino.

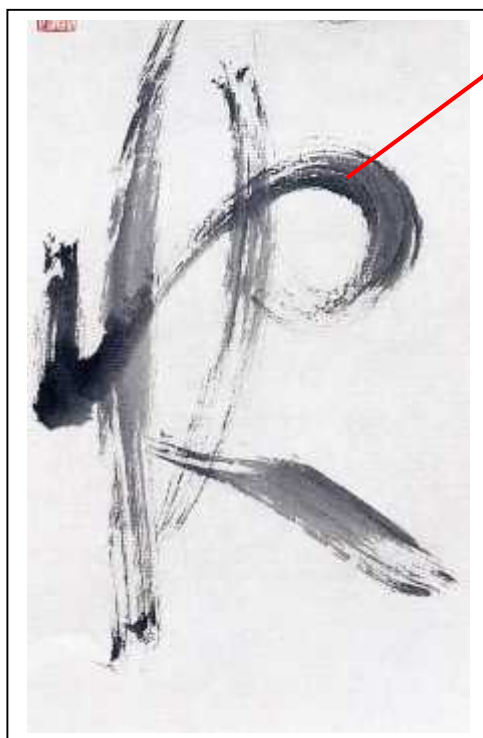
A su vez, el carácter sugerente y sintético de la imagen del pino guarda relación con el tratamiento plástico equivalente del signo caligráfico.

Todo ello, unido a la ausencia de color en la pintura, a la composición asimétrica y a la supresión de detalles en ambas obras, facilitará su vinculación plástica



383. Técnica *shìè* i acromática

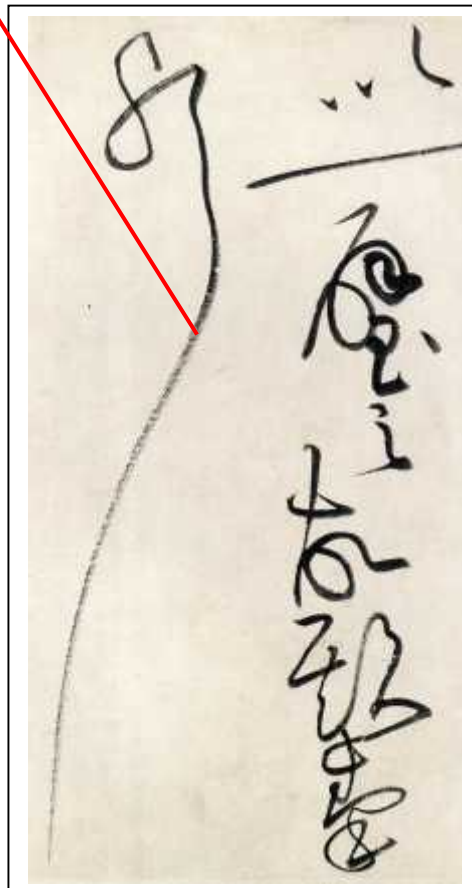
Trazo curvilíneo semiseco



384. Escritura de hierba

ANÁLISIS 4

Trazo orgánico

385. Técnica *shuǐ mō* i acromática

386. Escritura de hierba

Sin duda, la afinidad plástica entre la pintura y la caligrafía, surge aquí a partir del carácter orgánico de la línea.

La prolongación del trazo en uno de los caracteres caligráficos se resuelve mediante un trazo elegante de amplias curvas.

Este mismo tipo de trazo halla su correspondencia con la pincelada delgada, grácil y ondulante que define el tallo de una hoja de loto en la pintura.

Por su parte, el enfoque asimétrico define las composiciones en ambas disciplinas.

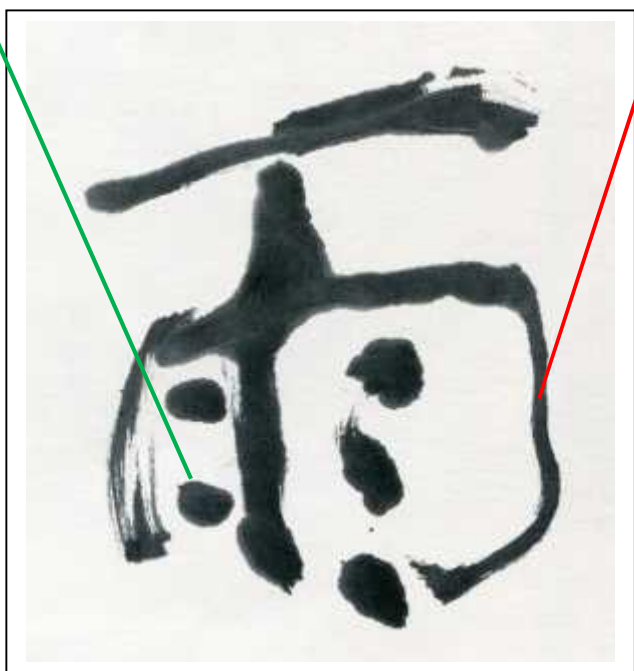
ANÁLISIS 5



Punto de tinta diluida

Trazo orgánico

387. Técnica *shìe* i acromática



388. Escritura de hierba

Esta obra de Chu Tá apela a un tema tan sencillo como lo es un ave resguardándose bajo la hoja de una planta de loto.

La capacidad de síntesis de este artista lo ubica en este caso más cercano a una abstracción pura que a un planteo figurativo.

Pocas veces un pintor ha sabido sacar tanto partido de las posibilidades expresivas del Trazo, intercalando a la par la dinámica de los espacios vacíos, como su complemento natural y necesario.

A ello contribuyen naturalmente la eliminación de los detalles en los motivos pintados, y la paleta acromática originada por la supresión del color local.

Mediante una simple sucesión de puntos Chu Tá nos sugiere el perfil de la hoja.

Esta hoja de loto aparece aún sostenida por un tallo doblegado, representado por un trazo orgánico.

Tanto la línea del tallo como los puntos de la hoja perfilada están plásticamente vinculados a los mismos tipos de trazo presentes en el signo de la escritura de hierba.

En ambos casos el pincel se ha aplicado con tinta diluida, lo cual, unido al alto grado de difusión de la tinta por la absorción del papel, acaba por conferirle a la pincelada una apariencia aterciopelada.

El dinamismo conferido por la asimetría de los diseños refuerza el carácter vivaz de las composiciones, tanto en la pintura como en la caligrafía.

Sin duda, uno de los mejores ejemplos de los Niveles de Abstracción alcanzados por los chinos dentro de la Pintura tradicional.

ANÁLISIS 6

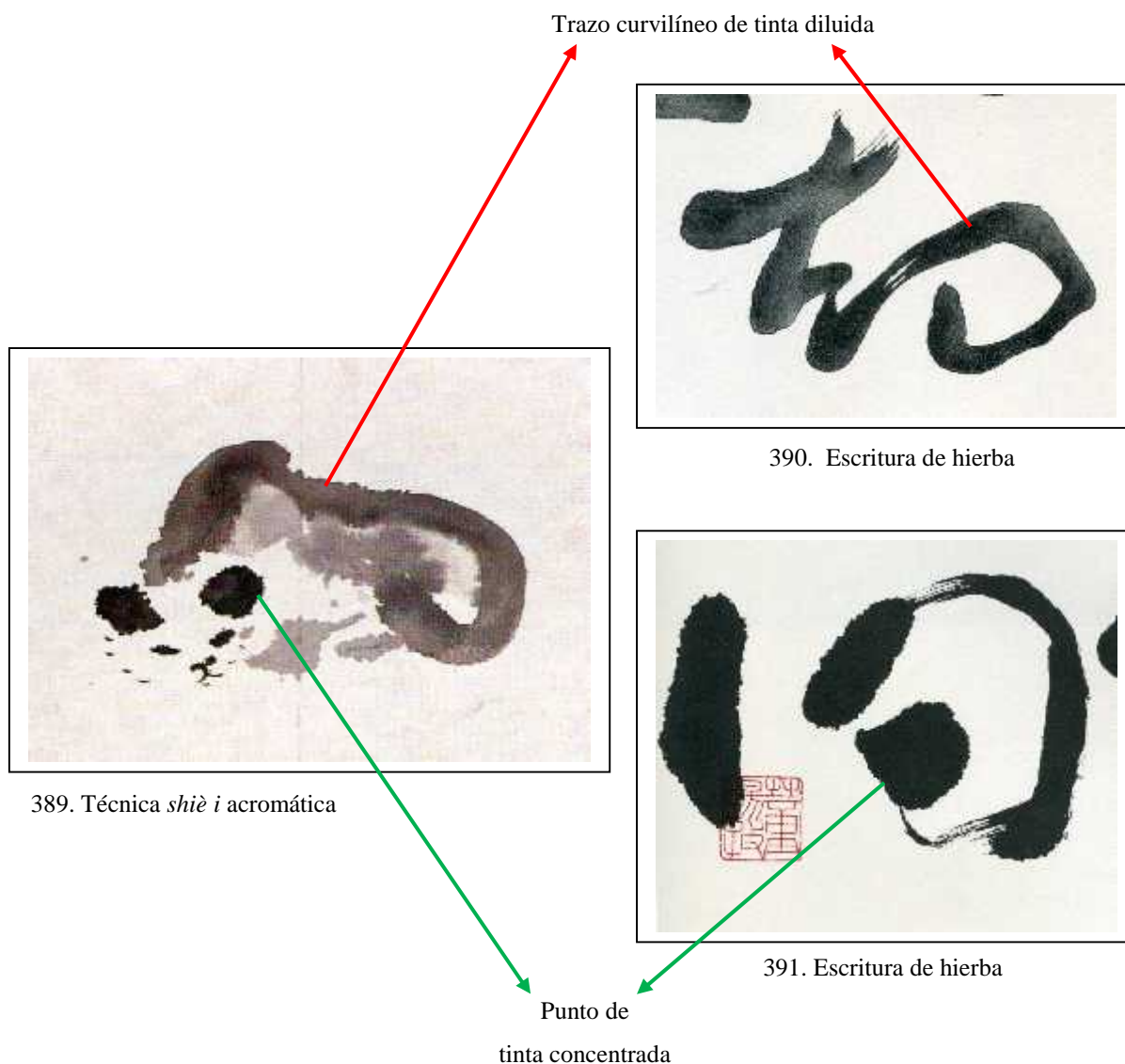
Nuevamente confrontamos dos obras provenientes de los estilos más abstractos de la Pintura y la Caligrafía, la técnica *shìè* i acromática y la escritura de hierba.

Tanto los caracteres caligráficos como los motivos pictóricos se han resuelto a partir de una visión sintética y personal del artista, apelando solamente a una paleta restringida y al valor expresivo de los trazos y de los espacios vacíos.

Resulta curioso observar cómo, en este contexto, una línea curvilínea de tinta diluida puede reconocerse simultáneamente como trazo de un signo caligráfico y como lomo de un gato.

A lo cual debemos sumarle la doble lectura de los toques de pincel en tinta concentrada: en el caso de la Caligrafía son puntos de uno de los caracteres, mientras que en la Pintura pasan a sugerir las orejas del felino.

Asimismo, se advierte la composición asimétrica tanto en el caso de la figura del gato como en el diseño de los caracteres.



ANÁLISIS 7

392. Técnica *mo gou* acromática

393. Escritura de hierba

En este ejemplo queremos destacar la vinculación plástica que llega a establecerse entre el trazo único de una pintura en técnica *mo gou* y la trama generada por los trazos de una caligrafía de hierba.

Como podemos apreciar en las ilustraciones, la hoja de loto de la pintura queda definida mediante varios brochazos reunidos que acaban sugiriendo la superficie de la hoja.

En el caso de la Caligrafía no existe el Trazo único, pero en este caso los diferentes trazos han conformado una trama cuya lectura bien parece sugerir una superficie. El pincel, muy embebido en tinta concentrada, describe un recorrido irregular y dinámico.

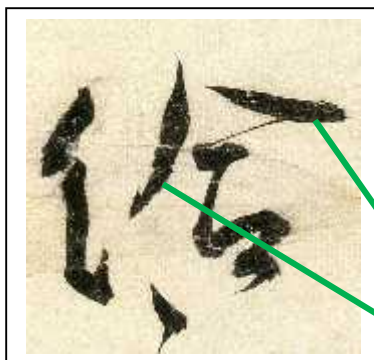
Tanto en el caso de la Pintura como el de la Caligrafía, los espacios vacíos conservados en las tramas son los que permiten que la obra respire, circulando por ellos la energía de lo intangible.

Por su parte, la composición asimétrica concentra en los ángulos superiores de las obras las masas de los motivos, contribuyendo así a la sensación de inestabilidad que surge de su diseño.

ANÁLISIS 8



396. Escritura de hierba



395. Escritura de hierba

Trazo modulado

Trazo homogéneo

Trazo modulado anguloso

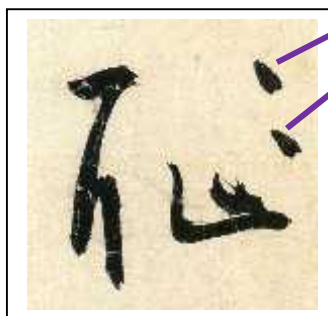


397. Escritura de hierba



394. Técnica shì i acromática

Puntos



398. Escritura de hierba

El bambú es el “eslabón perdido” entre la Pintura y la Caligrafía.

Cuando se lo pinta en forma sintética, aplicando la técnica *shiè i* del pincel y prescindiendo del color local, el resultado es una imagen resuelta mediante la combinación de una reducida variedad de trazos. Estos mismos trazos son de uso frecuente en el arte de la Caligrafía, tanto en la Escritura regular, como en los estilos rápido y de hierba.

En este ejemplo hemos seleccionado caracteres extractados de una caligrafía resuelta en el estilo de hierba.

Observando el signo caligráfico de la ilustración **395**, uno puede constatar que algunos de sus trazos son equivalentes a las pinceladas empleadas para sugerir las hojas en el bambú de la pintura.

Pasando al signo del ejemplo **396**, reconocemos un trazo homogéneo muy similar al aplicado en la pintura para sugerir las secciones del tronco del bambú.

Inmediatamente más abajo, veremos en la caligrafía de la ilustración **397** que el trazo final del signo es una línea modulada terminada en un gancho. Este mismo trazo, ligeramente arqueado, será el encargado de sugerir el nudo de la planta.

También constatamos que los puntos del último de los caracteres son los mismos que van a sugerir los musgos depositados sobre la roca en el caso de la pintura.

Y nuevamente la asimetría se hace presente en el diseño del motivo pintado y en la estructura de cada uno de los signos caligráficos.

PINTURAS CALIGRAFIADAS

En los siguientes ejemplos nos abocaremos en primer lugar a reafirmar la estrecha relación existente entre el bambú y los trazos caligráficos, analizando en este caso pinturas caligrafiadas por un mismo artista.

Esta vinculación tan acentuada entre el bambú y la Caligrafía no es casual.

El gusto por pintar bambúes en forma sintética y acompañados por textos caligráficos poéticos fue especialmente cultivado por los pintores letrados, quienes, como ya vimos, reunían a la vez conocimientos de pintura, caligrafía y poesía.

ANÁLISIS 1



399. Técnica *shìe i* acromática / Escritura rápida

La elaboración de esta obra requiere de un temperamento elegante y refinado, presente tanto en la pintura como en la caligrafía.

Los troncos esbeltos y armónicos del bambú encuentran una clara reciprocidad en los caracteres más estilizados de la escritura.

Inclusive las delgadas ramas con hojas que se desprenden hacia la derecha y hacia la izquierda, presentan un grosor emparentado con el trazo fino de los caracteres.

Hay además un detalle sutil que contribuye a vincular la pintura con la caligrafía

Tal como podemos observar los troncos del bambú están resueltos en una escala de grises, para sugerir la profundidad y la lejanía, de manera tal que las cañas más claras sean percibidas en forma más leve y distante.

Cuando vamos a la caligrafía notamos que algunos caracteres están dibujados con un trazo muy delgado, y esto hace que, al igual que las cañas distantes, sean percibidos más levemente.

Como podemos observar, tanto en la caligrafía como en la pintura se está aplicando un juego equivalente de contrastes, lo cual acaba vinculando plásticamente a las dos disciplinas.

A ello habremos de sumarle la resolución ágil y sintética del motivo pintado y del texto caligráfico, con una paleta acotada que sólo apela al color negro y la escala de grises

Sin olvidar, por cierto, la generosa presencia de los espacios vacíos, tanto en la pintura como en la caligrafía, dotando al conjunto de una levedad diáfana y sencilla.

Finalmente, la asimetría en el diseño del motivo pintado y en los caracteres acaba dotando a la composición general de un dinamismo discreto y delicado.

ANÁLISIS 2

Casi en las antípodas del caso anterior, tenemos aquí una obra inquietante y abigarrada.

La agilidad de su ejecución se advierte tanto en el bambú como en la escritura que lo acompaña.

Si bien los espacios vacíos se hacen presentes, se los ve mucho más acotados, tanto entre los signos del texto caligráfico como entre las hojas de la planta, lo cual deriva en una cierta sensación de agobio, sólo suavizada por el gran espacio vacío que rodea la escena.

La tinta concentrada de los caracteres encuentra un eco en el intenso color negro de las hojas de bambú que ocupan el primer plano, mientras que las curvas prevalecientes en los trazos orgánicos de los signos caligráficos hallan su correspondencia en las formas curvadas del tronco y de las ramas.

Una paleta resuelta en negro y grises, desprovista de toda referencia al color local, define el nivel de abstracción de la escena, acogiendo así con facilidad la presencia acromática de la caligrafía.

La ubicación asimétrica de los bambúes y del texto, dentro de la composición general, contribuye con su efecto dinamizante a acentuar el carácter ágil de la imagen.



400. Técnica *mo gou* acromática / Escritura rápida

ANÁLISIS 3

Cerrando la temática del bambú, presentamos a continuación un ejemplo caracterizado por una variante diferente en su vinculación con la caligrafía.

En esta pintura de abanico los bambúes aparecen resueltos en una escala de grises merced a distintas gradaciones de la tinta.

Cuando observamos el texto caligráfico más breve, intercalado entre las hojas, reconocemos una de las maneras de facilitar la integración entre las dos artes: sus caracteres han sido dibujados mediante gradaciones de tinta equivalentes a las de los bambúes .

Todo ello, unido al carácter orgánico de algunos trazos en la escritura rápida, acaba generando un vínculo visual muy consistente entre ambas disciplinas.

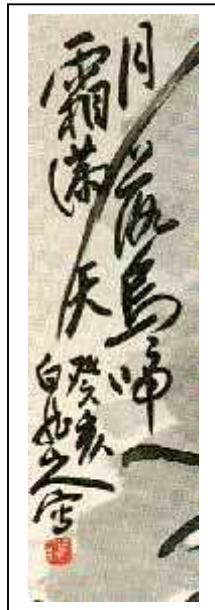


401. Técnica *mo-gou* acromática / Escritura rápida



Detalle

ANÁLISIS 4



Caligrafía en
estilo rápido



402. Técnica *mo gou* acromática



Caligrafía en
estilo rápido



403. Técnica *mo gou* acromático

Dos ejemplos en los que la vinculación entre la Pintura y la Caligrafía se ve facilitada por el carácter orgánico de los trazos.

En ambas pinturas los signos del texto se asimilan morfológicamente al aspecto que presentan las ramas secas

Podemos observar asimismo que la proporción de los espacios vacíos presentes en la

caligrafía guarda relación con la proporción de los espacios vacíos de la pintura, por lo que también aquí se advierte un parentesco entre ambas disciplinas, reforzado además por el carácter asimétrico compartido en el diseño de los caracteres y de los motivos pintados.

Por último, la paleta acromática, presente en las dos pinturas, acaba por afianzar el acercamiento plástico entre las dos artes.

ANÁLISIS 5



404. Técnica *mo gou* acromática / Escritura rápida

En este caso la resolución lineal del motivo pintado es el elemento fundamental que está posibilitando una vinculación plástica simple y directa entre la Pintura y la Caligrafía.

Si observamos el sauce veremos que, a diferencia de los casos anteriores, todo vestigio de corporeidad del tronco ha sido eliminado.

Consecuencia de ello es que la imagen íntegra de la pintura se nos presenta como un juego de líneas, generando por un lado la figura del sauce y del suelo, y por otro lado el diseño de los caracteres.

Esta vinculación ya de por sí sólida, se verá reforzada por el planteo acromático, el carácter orgánico del trazo, y la proporción similar de los espacios vacíos, en ambas disciplinas.

CONCLUSIONES

Dentro de la vertiente tradicional del arte chino, y a partir del análisis realizado en nuestro capítulo referido a la Pintura, podemos reconocer al Trazo como la piedra basal de esta disciplina, merced a sus calidades plásticas y a sus valores expresivos.

De conformidad con ello, el Trazo se nos presenta con las siguientes variantes:

1. DE ACUERDO A LA FUNCIÓN:

El Trazo como contorno:

- **El Trazo homogéneo:** carácter contenido y controlado
- **El Trazo modulado:** carácter rítmico y dinámico

El Trazo como volumen:

- **El Trazo único:** carácter sintético

2. DE ACUERDO A LA CARGA DE TINTA:

- **La Tinta concentrada:** carácter contrastante
- **La Tinta diluida:** carácter leve y fluido

3. DE ACUERDO A LA CARGA DE AGUA:

- **El Trazo húmedo:** carácter sedoso
- **El Trazo semiseco:** carácter áspero

4. DE ACUERDO AL RECORRIDO DE LA LÍNEA:

- **El Trazo trémulo:** carácter inestable
- **El Trazo curvilíneo:** carácter fluido
- **El Trazo anguloso:** carácter tenso y enérgico

También podemos distinguir las distintas Técnicas del pincel, íntimamente asociadas a los diferentes tipos de Trazo:

- ***Kung pí*** (kung = trabajo ; pí = pincel)
- ***Mo gou*** (mo = sin ; gou = huesos)
- ***Shiè i*** (shiè = escribir ; i = expresión)

Advertimos la influencia que ha tenido el Budismo T'chan en las técnicas pictóricas más espontáneas y sintéticas

Vemos también que tanto los diferentes tipos de trazo como las distintas técnicas pueden combinarse libremente entre sí, enriqueciendo plásticamente la imagen de las obras resultantes.

Tanto las calidades del Trazo como la variedad de técnicas del pincel nos dan cuenta del amplio repertorio de recursos aplicados en el arte de la Pintura.

El Trazo va a encontrar en el Vacío su complemento natural y necesario.

Para ello, y conforme a las necesidades expresivas del artista, el Vacío se presentará con distintas modalidades:

- El Vacío como *Aliento*
- El Vacío como *Fondo*
- El Vacío como *Figura-Fondo*
- El Vacío como *Espacio mensurable*
- El Vacío como *Espacio incommensurable*

Cada una de estas variantes generará en cada obra una calidad plástica y expresiva diferente.

Resulta asimismo relevante la injerencia del Taoísmo tanto en la concepción del Vacío como Aliento vital que anima a la Pintura, como en la particular capacidad de sugerencia de

los espacios vacíos y en su articulación complementaria con los espacios llenos, lo cual constituye uno de los aportes más significativos de China en la Historia universal del Arte.

Teniendo en cuenta la información precedente, podemos reconocer en la Pintura diferentes Niveles de Abstracción, de acuerdo a la concepción más naturalista o menos naturalista de los motivos representados, y conforme a las calidades plásticas de los espacios vacíos:

- **Nivel menor**

Técnica *kung pí* más cromática:

Trazo homogéneo fino y trazo levemente modulado

Paleta local saturada

Vacío como Aliento y como Fondo

- **Nivel medio**

Técnica *kung pí* menos cromática:

Trazo homogéneo fino y trazo levemente modulado

Paleta local desaturada

Vacío como Aliento, como Fondo y como Figura-fondo

Técnica *kung pí* acromática:

Trazo homogéneo fino y trazo levemente modulado

Paleta acromática

Vacío como Aliento, como Fondo, y como Figura-fondo

Técnica *mo gou* más cromática:

Trazo homogéneo, trazo modulado y trazo único

Paleta local saturada

Vacío como Aliento, como Fondo, y como Figura-fondo

Técnica *mo gou* menos cromática:

Trazo homogéneo, trazo modulado y trazo único

Paleta local y paleta acromática

Vacío como Aliento, como Fondo, y como Figura-fondo

Técnica *shiè i* más cromática:

Trazo homogéneo, trazo modulado y trazo único

Paleta local saturada

Vacío como Aliento, como Fondo, y como Figura-fondo

Técnica *shiè i* menos cromática:

Trazo homogéneo, trazo modulado y trazo único

Paleta local y paleta acromática

Vacío como Aliento, como Fondo, y como Figura-fondo

- **Nivel mayor**

Técnica *mo gou* acromática:

Trazo homogéneo, trazo modulado y trazo único

Paleta acromática

Vacío como Aliento, como Fondo, y como Figura-fondo

Técnica *shiè i* acromática:

Trazo homogéneo, trazo modulado y trazo único

Paleta acromática

Vacío como Aliento, como Fondo, y como Figura-fondo

Nivel menor de Abstracción



405. Técnica *kung pí* más cromática

Nivel medio de Abstracción



406. Técnica *kung pí* menos cromática



407. Técnica *kung pí* acromática



408. Técnica *mo gou* más cromática



409. Técnica *mo gou* menos cromática



410. Técnica *shìè* *i* más cromática



411. Técnica *shìè* *i* menos cromática

Nivel mayor de Abstracción



412. Técnica *mo gou* acromática



413. Técnica *shì i* acromática

Mientras tanto, luego del análisis realizado en el capítulo de la Caligrafía, podemos aseverar el protagonismo fundamental del Trazo en el dibujo de los caracteres, haciéndose presente en el diseño de los signos con las mismas modalidades vistas en la Pintura, con la sola excepción del trazo único.

Y así como las imágenes pictóricas se generan mediante la aplicación de distintas técnicas del pincel, en Caligrafía los textos se elaboran a partir de variados estilos de escritura:

1) Escritura de sellos (Chun shu):

- La Escritura de oráculo (Chia-Ku-wen)
- La Escritura antigua (Ku-wen) o Escritura en metal (Chin-wen o Chung Ting wen)
- La Escritura del gran sello (Ta-chuan)
- La Escritura del pequeño sello (Hsiao-chuan).

2) Escritura administrativa (Li shu)

3) Escritura regular (Kai shu)

4) Escritura rápida (Hsing. shu)

5) Escritura de hierba (Tsáo shu)

El Vacío, al igual que en la Pintura, desempeña aquí el papel fundamental de proveer el *Aliento* vital que anima los trazos en la estructura de los caracteres, asumiendo además las modalidades de *Fondo general* y/o *Fondo propio* de los signos que contiene, según los distintos estilos caligráficos.

Notamos asimismo que la evolución que afectó a la Caligrafía a lo largo de su desarrollo en el tiempo, generó diferentes Niveles de Abstracción dentro de ese proceso de maduración, quedando los mismos asociados a los variados estilos de escritura:

- **Nivel menor**

- Escritura de oráculo
- Escritura antigua

- **Nivel medio**

- Escritura del gran sello
- Escritura del pequeño sello
- Escritura administrativa
- Escritura regular

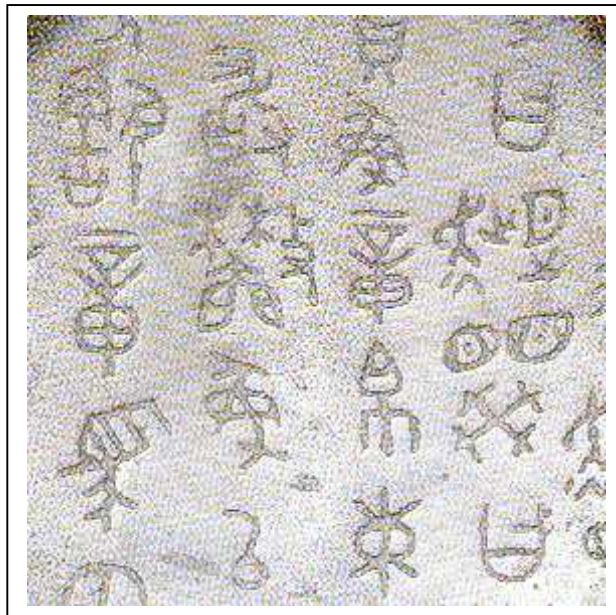
- **Nivel mayor**

- Escritura rápida
- Escritura de hierba

Nivel menor de Abstracción

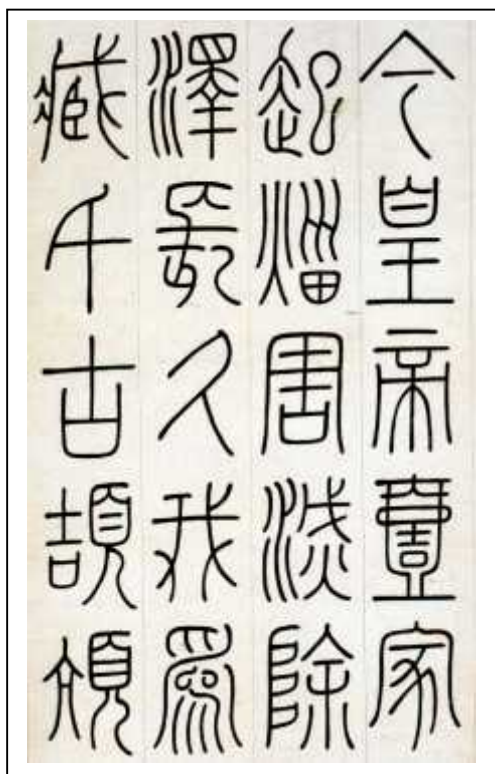


414. Escritura de oráculo



415. Escritura antigua

Nivel medio de Abstracción



416. Escritura del pequeño sello



417. Escritura administrativa



418. Escritura regular

Nivel mayor de Abstracción



419. Escritura rápida



420. Escritura de hierba

Teniendo en consideración la información previa, abordamos finalmente el estudio de la Vinculación plástica entre la Pintura y la Caligrafía.

Así, identificamos tres tipos de factores que hicieron posible la singular relación estética entre estas dos disciplinas:

- **La afinidad plástica básica**
- **La afinidad plástica compositiva**
- **La afinidad plástica suprema**

En el caso de **la afinidad plástica básica** los recursos básicos comunes que facilitan la vinculación son: *el Trazo, el Color, los 4 Tesoros del Estudio, el manejo del pincel y los formatos de presentación.*

Por otro lado, **la afinidad plástica compositiva** es el resultado de la *Complementación compositiva* entre las dos disciplinas y de *la Composición asimétrica* aplicada en ellas.

Pero sin duda, el factor clave que ha sido determinante para afianzar y potenciar aquella vinculación estética, ha sido **la afinidad plástica suprema**.

Este factor se halla estrechamente asociado a los mayores Niveles de Abstracción alcanzados por la Pintura y la Caligrafía.

Varios han sido los motivos que confluyeron e hicieron esto posible:

Dentro de la Pintura podemos citar:

- **La atenuación o supresión del detalle**
- **La atenuación o supresión del color local**
- **La preferencia por las variaciones expresivas y sugerentes del Trazo y del Vacío, en detrimento de su valor descriptivo**

A su vez, dentro de la Caligrafía tendremos:

- **La preferencia por las variaciones expresivas del Trazo y del Vacío, como superación de los cánones preestablecidos para los estilos codificados de la Escritura.**
- **La percepción del Vacío como un espacio único**
- **El carácter orgánico del Trazo**

Como consecuencia de lo señalado, se pueden establecer distintos **Niveles de Vinculación plástica** entre la Pintura y la Caligrafía, según prevalezcan las diferencias o las semejanzas estéticas entre las dos disciplinas, y como consecuencia del grado de abstracción alcanzado por ellas.

A modo de resumen y con el propósito de ilustrar sintéticamente lo dicho presentamos cuatro cuadros comparativos

En los dos primeros haremos referencia a la Pintura y la Caligrafía como disciplinas independientes, ilustrando sus respectivos **Niveles de Abstracción y de Vinculación** a través de tres ejemplos.

En los dos últimos cuadros comparativos haremos lo mismo, pero aplicado a la Pintura y la Caligrafía reunidas en las pinturas caligrafiadas.



NIVEL MENOR



NIVEL MEDIO



NIVEL MAYOR



NIVEL MENOR



NIVEL MEDIO



NIVEL MAYOR



NIVEL MENOR



NIVEL MEDIO



NIVEL MAYOR

423. NIVELES DE ABSTRACCIÓN: PINTURAS CALIGRAFIADAS



NIVEL MENOR



NIVEL MEDIO



NIVEL MAYOR

424. NIVELES DE VINCULACIÓN: PINTURAS CALIGRAFIADAS

El análisis realizado, centrado en el reconocimiento de las calidades estéticas del **Trazo** y del **Vacío**, nos ha revelado al dibujo y sus calidades expresivas como el verdadero **soporte plástico aglutinante** de la imagen en la Pintura y la Caligrafía tradicional de China.

También pudimos comprobar que estas calidades particulares de la línea y de los espacios vacíos guardan una estrecha relación con las técnicas del pincel, en el caso de la Pintura, y con los estilos de escritura, en el caso de la Caligrafía.

Verificamos luego que todo ello, reunido, acabaría generando distintos **Niveles de Abstracción** en ambas disciplinas, con una gradación que va de menor a mayor, pasando por instancias intermedias.

Finalmente hemos podido constatar que la mayor **Vinculación plástica** entre las dos artes se establece a partir de sus máximos **Niveles de Abstracción**, haciéndose manifiesta a través de las calidades plásticas alcanzadas por el **Trazo** y el **Vacío**, merced a la presencia de tres factores esenciales: la afinidad plástica básica, la afinidad plástica compositiva y **la afinidad plástica suprema**.

ANEXOS

Trataremos aquí algunas de las peculiaridades, tanto de *los 4 tesoros del Estudio* como de *los sellos*, aunque sin extendernos demasiado, ya que al no tratarse de un aspecto medular de la tesis preferimos remitir al lector a determinada bibliografía específica que desarrolla el tema en forma detallada, y que aparece identificada con un asterisco en la lista respectiva.

A) LOS 4 TESOROS DEL ESTUDIO

EL PINCEL:

El Prof. Blas Sierra de la Calle nos refiere: *Los pinceles puede que hayan existido antes de las dinastías Hsia, Shang y Chou. La obra Wu – Yüan afirma: “Yü y Shun hicieron pinceles para escribir en trozos de bambú.”*

Aunque no se conservan pinceles de este período que puedan confirmar esta afirmación, se han encontrado caracteres escritos con pincel en los huesos oraculares descubiertos en Anyang.

No tenemos modos de saber cuál era la forma que tenían estos pinceles de la dinastía Shang (1520 – 1030 AC).

La obra Pi – P’u cuenta que los antiguos pinceles, ya estuvieran hechos de bambú, pelo animal, o madera, permitían a la tinta fluir para formar caracteres, de modo que muy bien podemos denominarles “pinceles para escribir”.

Durante la dinastía Ch’in (221 – 206 AC), Meng T’ien hizo algunas mejoras. La forma de estos pinceles es descripta en el Ku Chin Chu: Meng T’ien inventó los pinceles de la dinastía Ch’in (hacia 250 AC). El mango estaba hecho de madera seca, los pelos del medio de la brocha eran de ciervo. Éstos estaban rodeados por otra capa de pelos de cabra. Era distinto del tipo de pincel conocido más tarde, con el mango de bambú y el pelo de conejo.

(...) Fue durante la dinastía Ch’ing (1644 – 1911) que se adoptó el mango de bambú, ligero y poco costoso, que se utiliza hasta nuestros días.²⁴

Muchos de las características estéticas tan específicas de la Pintura y la Caligrafía chinas derivan de las propiedades del pincel.

Los pinceles chinos se clasifican básicamente en tres grupos:

- Pinceles de pelo blando
- Pinceles de pelo duro
- Pinceles de pelo mixto

Pinceles de pelo blando: suelen estar fabricados con pelo de carnero o de cabra. Son aptos para las pinceladas suaves y redondeadas, como así también para las aguadas.



425. Pinceles de pelo blando

Pinceles de pelo duro: son fabricados con pelo de comadreja amarilla, de zorro o de caballo.

Su principal característica es que son muy flexibles, ya que su punta es muy firme y elástica.

Son aptos para los trazos lineales, como los utilizados por ejemplo en las pinturas de bambú y de orquídeas; y también resultan adecuados para los trazos prolongados y modulados en la Caligrafía



426. Pinceles de pelo duro

Pinceles de pelo mixto: se confeccionan mezclando dos tipos diferentes de pelo.

Así, por ejemplo, el pincel puede ser de pelo duro en su parte central y de pelo blando en la parte externa. Con el pelo duro y flexible del centro podemos mantener con facilidad el recorrido cambiante de un trazo lineal y su modulación, mientras que el pelo blando le dará un carácter más suave a los bordes de la línea.



427. Pinceles de pelo mixto

Resulta asimismo importante la capacidad de carga que tiene el pincel chino.

Al respecto, la Dra. Paloma Fadón Salazar, nos señala:

En un principio y hasta el siglo X, más o menos, encontramos un pincel compuesto por un corazón o agrupamiento de pelos largos unidos en su base por un hilo de seda; un vientre o masa de pelos más cortos dispuestos todos alrededor de la base, y un manto o cama de pelos aún más largos que los del corazón cubriendo los anteriores de manera que oculta los precedentes sin tapar totalmente la punta del corazón.

(...) La función de estas capas era la de dar la posibilidad al pincel de abrirse como un abanico cuando frota la piedra de tinta para empaparse de ella, y que al levantarlo volviese a cerrar gracias a la elasticidad del pelo y a la fuerza cohesiva de la tinta, quedando dicha tinta acumulada en el espacio reservado entre el corazón, el vientre y el manto.

A lo largo de los últimos diez siglos, la técnica de fabricación de pinceles ha progresado de forma que, en vez de dejar un único espacio para recibir la tinta entre los pelos más

cortos y los más largos, se fabrican dejando múltiples espacios, siempre que haya un pelo más corto al lado

de otro más largo repartidos entre la masa homogénea del pincel, lo que hace que la tinta quede mejor repartida.

La función de un pincel con las diferentes capas de pelos ya expuesta es siempre la misma: cuando se frota sobre la piedra de tinta los pelos del pincel engordan al recibirla y la retienen en sus innumerables cavidades hasta el momento en que la punta del pincel toca el papel.

La cantidad de tinta que pasa al papel va en proporción a la presión que el calígrafo ejerza: a más presión la punta del pincel se abre y libera más líquido; cuanto menos presión ejerzamos, tanto la elasticidad del pelo como la fuerza de cohesión de la tinta devuelven a la punta del pincel su forma primera, reduciendo el paso de la tinta.²⁵

En cuanto al tamaño de los pinceles, vamos a encontrar una amplia variedad de posibilidades.

Los hay desde muy pequeños, aptos para pintar o caligrafiar los motivos más diminutos, hasta los de mayor tamaño, grandes como una escoba, aptos para obras de gran envergadura; pasando entretanto por todas las variantes de longitud intermedias.

En caso de usar los pinceles pequeños el artista sentado ⁴²⁸. Cuando pinta o caligrafía con pinceles medianos trabaja de pie al lado de la obra ⁴²⁹. Y cuando emplea los pinceles de mayor tamaño se ubica sobre la obra misma ⁴³⁰



428. Pincel pequeño



429. Pincel mediano



430. Pincel grande

LA TINTA Y EL TINTERO

A diferencia de lo que ocurre en occidente, en China la tinta tradicional se presenta en estado sólido, y debe ser diluida al momento de usarla.



431. Barras de tinta

El Prof. Blas Sierra de la Calle nos dice: *Según una tradición la tinta fue descubierta por Hsing I, de la dinastía Chou (1027 – 249 AC) Otros la atribuyen a T'ien Chen de la dinastía Han (206 AC – 220 DC).*²⁶

La tinta es una mezcla de hollín y resinas. Esta mezcla, una vez secada y machacada en un mortero, forma una masa homogénea y flexible, que se corta en pequeños trozos. Estos trozos se empapan en agua caliente para acrecentar su humedad, y luego reciben unos 400 golpes aplicados con un martillo.

Nuevamente la masa obtenida se parte en pequeños trozos que se mezclan con alcanfor y musgo, y se les comienza a dar la forma deseada introduciéndolos en moldes, para finalmente ser sometidos a un proceso de secado.

*Para que tengan buena calidad, estas barras (de tinta) han de tener grano fino, regular, deben diluirse con suavidad y rapidez produciendo negros profundos.*²⁷

Para diluir la tinta el artista utiliza el tintero.

El tintero es un recipiente de piedra que presenta por lo general una forma rectangular o cuadrada, pudiendo además estar provisto de una tapa para evitar la evaporación de la tinta cuando no se la utiliza.



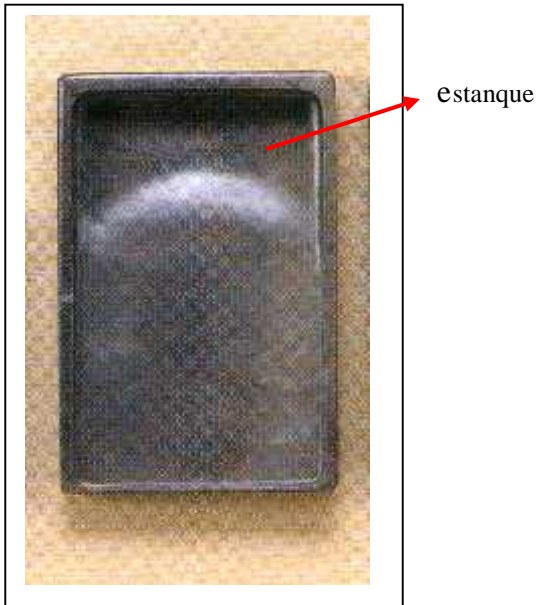
432. Dos formatos de tinteros

Sin embargo, además de las tipologías señaladas, los tinteros pueden presentar una gran variedad de formas y estar profusamente decorados, transformándose incluso en piezas de colección, dado su alto valor ornamental.



433. Tintero con forma de calabaza

La concavidad del tintero presenta una parte más profunda, llamada estanque, destinada a contener agua y la tinta una vez formada.



434. Estaque del tinero

Para diluir la barra de tinta, el calígrafo o el pintor la toma entre sus dedos, humedece en agua uno de sus extremos, y la apoya verticalmente sobre la piedra del tinero. A continuación, y sin despegarla de la piedra, empieza a frotarla con un movimiento circular, suave y rítmico, en pos de obtener la tinta con la homogeneidad deseada.

Una vez obtenida la tinta la arrastra con la barra hasta el estanque del tinero, y vuelve a repetir el mismo proceso hasta conseguir una cantidad adecuada de tinta.



435. Humedecimiento de la barra de tinta



436. Frotación de la barra de tinta



437. Depósito de la tinta líquida formada

*El tintero ha de tener una textura suave y acariciante para que la barra de tinta se deshaga de forma homogénea (...) La textura también es importante para que el pincel pueda pasearse sobre el tintero y permita que empape bien la tinta dejando que penetre en todas las cavidades del mismo*²⁸

La correcta disolución de la barra de tinta y el mantenimiento adecuado de la tinta disuelta depende de que la piedra del tintero tenga el grado de porosidad óptimo: que sea lo suficientemente porosa como para diluir por fricción y con la ayuda del agua, a la barra de tinta, pero cuidando al mismo tiempo que esta porosidad no sea excesiva, ya que entonces la tinta sería inmediatamente absorbida por la piedra del tintero.

Tradicionalmente se dice que el tintero más antiguo perteneció a Wang Chín, de la dinastía Ch'in (221 – 206 AC). Si bien durante la dinastía Han la mayor parte de los tinteros fue confeccionada en cerámica, a partir de la dinastía T'ang hubo una renovación generalizada de los materiales, ya que aquella cerámica sería sustituida por piedras calizas, en virtud de su mayor resistencia y otras cualidades.

EL PAPEL y la seda:

El papel más antiguo que aún se conserva data de entre el año 100 y el año 200 AC.

Existe una gran variedad de papeles, que va desde los extremadamente absorbentes hasta aquellos que retienen la tinta en su superficie.

Esta variedad incide directamente en el acabado de la obra, ya que los trazos se expanden gradualmente cuando son aplicados sobre los papeles absorbentes, lo cual es ideal para la técnica *shìè i* de Pintura y los estilos codificados de Caligrafía; mientras que las pinceladas quedan más perfiladas cuando esa absorción se torna moderada, lo cual es adecuado para las técnicas *kung pi* y *mo gou* de Pintura y los estilos libres de Caligrafía.

Esto se puede reconocer en las siguientes ilustraciones. Se trata de dos pinturas realizadas por el mismo artista con el mismo tema, pero sobre diferentes papeles: uno absorbente y el otro no.



439. Técnica *shìè i* : papel absorbente



438. Técnica *mo gou* : papel no absorbente



Detalle / Papel absorbente



Detalle / Papel no absorbente

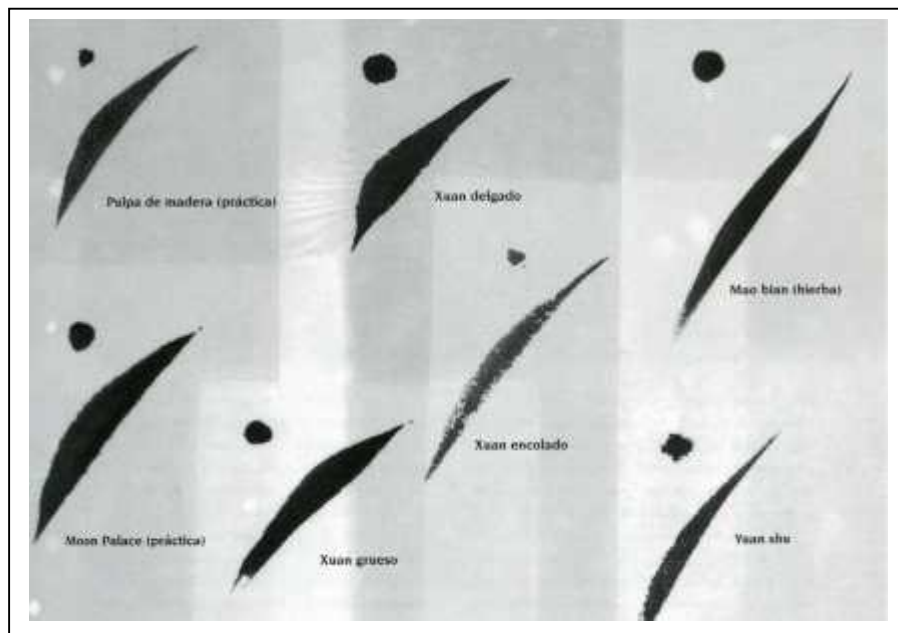
El papel más comúnmente utilizado en Pintura y Caligrafía es el denominado papel *shiuan*, que debe su nombre a Shiuian Chou, el principal lugar donde se fabricaba.

Normalmente se refieren a él como papel de arroz, pero está mayormente compuesto de pulpa de bambú.

*Este papel tradicional es flexible, blanco, compacto y de texturas maravillosas. Favorece la clara distinción de los matices de la tinta, es resistente al envejecimiento, la polilla, el calor y la luz*²⁹ Cabe aclarar que el papel *shiuan* se presenta en diferentes grosores y con distintos grados de absorción, cubriendo así las necesidades propias de cada técnica, tanto en Pintura como en Caligrafía.

440. Variedades de papel *shiuan*

Ofrecemos a continuación una ilustración en la que se pueden apreciar las diferencias registradas en distintos tipos de papel cuando se aplica la misma pincelada, para lo cual se procuró ejercer la misma presión con el pincel y utilizar la misma cantidad de tinta en todos los ejemplos.



441. El mismo trazo aplicado sobre diferentes papeles

Antes de la invención del papel se utilizaba la seda como soporte de pinturas y caligrafías. Se trata de una seda blanca, con un entramado muy homogéneo y un hilo levemente rígido. Para poder pintar sobre ella, la seda debe ser tratada previamente con alumbre. Sin embargo, su costo elevado hace que se la utilice sólo ocasionalmente.

B) LOS SELLOS



442. Variedad de sellos chinos

Función: Los sellos chinos se utilizaron desde la dinastía Shang (1600 – 1100 AC) hasta la dinastía Ch'in (221 -206 AC) para garantizar la inviolabilidad de los documentos, de un modo equivalente a lo que se hizo en occidente con los sellos y el lacre Sin embargo, a partir del siglo VI se les comenzó a signar una función diferente.

*Durante la dinastía Tang (618-906) el emperador T'ai- Tsung comenzó a poner su sello personal en las colecciones imperiales de pintura, caligrafía y libros*³⁰

*Por la misma época los artistas en China comenzaron a firmar sus obras. También imprimían sellos sobre las pinturas o caligrafías. Este sello se suponía servía para autenticar el trabajo del artista.*³¹

De hecho, el sello y la firma son los elementos que se añaden a la obra y la dan por completa y concluida. De ahí la importancia de su aplicación, teniendo en cuenta su adecuada inserción en la composición general de la obra.

Estos sellos originales consistían en el nombre de familia del artista, un apodo o su nombre artístico, o incluso una máxima o pensamiento afín a él.



443. Sellos con diversos seudónimos usados por Chu Tá para la firma de sus obras

A estos sellos originales se añadirían eventualmente, con el correr del tiempo, otros sellos accesorios:

- Los sellos *de placer*, acompañados de un aprecio y valoración de la obra
- Los sellos de coleccionistas de la obra

Esta costumbre tendría, en muchos casos, un efecto negativo sobre la obra, ya que una excesiva cantidad de sellos y textos acabaría invadiendo el espacio mismo de la Pintura o la Caligrafía:



444. Obra saturada de sellos de coleccionistas

Diseño: Al principio estos sellos tenían forma cuadrangular o rectangular. Raramente eran redondos. Pero, desde finales de la dinastía Ming, algunos sellos comenzaron a tener formas originales o de fantasía, según la imaginación del escultor que los hacía, o aprovechando la forma de la piedra donde era tallado.

Materiales: Desde la dinastía Han el material más comúnmente usado era la esteatita, piedra de la que existen múltiples variedades, que con sus colores y vetas puede captar la imaginación del artista.³²

Además de las variedades de esteatita y otras piedras de mármol, los tallistas usaban también jade, ágata, cristal de roca, ámbar, marfil, porcelana y bronce.³³



445. Sello personal de esteatita

Vista lateral y de la base tallada

En la actualidad los materiales más usados son la piedra *Quing-tian* o *Ching-tien*, que es fina y resistente. También se utiliza el alabastro, que es más fácil de trabajar.

Inscripciones: *Los sellos chinos han sido siempre altamente valorados como consecuencia de su afinidad con el arte de la caligrafía, y como consecuencia del respeto y admiración que siempre han tenido en China por la palabra escrita* ³⁴

El sello posee siempre una de sus caras plana, y sobre ella se graba la inscripción.

Ya desde el siglo VIII la escritura del pequeño sello era la más utilizada en los sellos de jade y de otras piedras. Se rechazaban los nuevos estilos de escritura e incluso su empleo era considerado de mal gusto ³⁵

El grabado de las inscripciones en el corte de la piedra se puede hacer siguiendo dos modalidades: en positivo o en negativo.

En el grabado en positivo los caracteres quedan impresos en tinta roja, ya que se han horadado en la piedra los espacios que rodean a los caracteres.

Por la inversa, en el grabado en negativo, los que se horadan son los caracteres mismos, con lo cual la tinta impregna el espacio o la superficie que los rodea y deja que los caracteres surjan indirectamente, con el color de la hoja de la obra pictórica o caligráfica.

Asimismo, es frecuente que se incluyan en una obra sellos con las dos modalidades, a modo de complementación estética.



446. Sello en positivo



447. Sello en negativo



Detalle ampliado



448. Uso combinado de los sellos

Aplicación: el sello necesita estar impregnado con una tinta roja para poder ser impreso.

Esta tinta se presenta en forma de pasta.

Hasta la dinastía Ming se elaboraba en base a una mezcla de bermellón y miel, pero pronto perdía el color y no se conservaba por largo tiempo.

A partir de la dinastía Ch'ing (1644 – 1911 DC), en el año 1674 DC, se empieza a elaborar una nueva fórmula, a base de cinabrio y aceite.

El color rojo es intenso y encendido, y no pierde su luminosidad con el paso del tiempo. Y en cuanto al aceite, éste no se suelta en verano con el calor, ni se congela en invierno con el frío. Estas ventajas explican la continuidad de su uso desde hace más de 300 años.

Para la aplicación del sello uno debe impregnar la cara caligrafiada con la pasta de cinabrio.

Luego hay que apoyar verticalmente el sello sobre la obra y presionar con firmeza sobre el papel, tras lo cual sólo resta levantar con cuidado el sello y retirarlo.



Impregnar con tinta



Apoyar y presionar



Sello impreso

449. Proceso de aplicación del sello

REFERENCIAS DE LAS NOTAS

1. LAO TZE: *Tao Te Ching*, cap. XLI, p. 93, traducido y comentado por Oviedo, Juan Fernández.
2. LAO TZE: *Tao Te Ching*, cap. XLII, p. 94, traducido y comentado por Oviedo, Juan Fernández.
3. Cabe aclarar que en este caso la denominación “*pincelada única*” no está referida a la aplicación filosófica de este término formulada por Shi Tao en su *Ensayo sobre la Pintura*, sino que alude a la aplicación técnica del término utilizada en el ámbito de taller
4. CHENG, FRANÇOIS: *Vacío y plenitud*, cap. *El Vacío en la Pintura china*
5. ROWLEY, GEORGE: *Principios de la pintura china*, p. 106.
6. LAO TZE: *Tao Te Ching*, cap. XXI, p. 59.
7. COURTOIS, MICHEL: *Pintura china*, p. 59
8. LAO TZE: *Tao Te Ching*, cap. XXXVIII, p. 88
9. NADAL, RICARDO ORTA: *Anales de Arqueología y Etnología*, Universidad Nacional de Cuyo, p.12.
10. ROWLEY, GEORGE: *Principios de la pintura china*, p. 80.
11. YUTANG, LIN: *Teoría china del Arte*, p.235.
12. YUTANG, LIN: *Teoría china del Arte*, pp. 235-236
13. SWANN, PETER: *La Pintura en China*, p. 93.
14. KONTLER, CHRISTINE: *Arte chino*, p. 93.
15. CERVERA, ISABEL: *El Arte chino*, p. 44.
16. SALAZAR, PALOMA FADÓN: *Breve historia de la caligrafía china*, p. 40.
17. OCAMPO, ESTELA: *El Infinito en una hoja de papel*, p. 40.
18. FONG, WEN C./ WATT, JAMES C.: *Possessing the Past. Treasures from the National Palace Museum, Taipei*, p. 115.

19. VV. AA.: *La Antigua China*, p. 395.
20. LAO TZE: *Tao Te Ching*, cap. XI, p. 44, traducido y comentado por Oviedo, Juan Fernández.
21. CHENG, FRANÇOIS: *Vacío y plenitud*, cap. *El Vacío en la Filosofía china*
22. SWANN, PETER: *La Pintura en China*, p. 27.
23. RIVIÈRE, JEAN ROGER: *Arte de la China*, p. 370.
24. SIERRA DE LA CALLE, BLAS: *Catálogo Colección S.C. Cheng de Arte chino*, p. 92
25. SALAZAR, PALOMA FADÓN: *Breve historia de la Caligrafía china*, p. 279.
26. SIERRA DE LA CALLE, BLAS: *Catálogo Colección S.C. Cheng de Arte chino*, p. 87
27. SALAZAR, PALOMA FADÓN: *Breve historia de la Caligrafía china*, p. 281.
28. SALAZAR, PALOMA FADÓN: *Breve historia de la Caligrafía china*, p. 282.
29. VV. AA.: *Todo sobre la Pintura china*, p. 23.
30. SIERRA DE LA CALLE, BLAS: *Catálogo Colección S.C. Cheng de Arte chino*, p. 20
31. SIERRA DE LA CALLE, BLAS: *Catálogo Colección S.C. Cheng de Arte chino*, p. 27
32. SIERRA DE LA CALLE, BLAS: *Catálogo Colección S.C. Cheng de Arte chino*, pp. 27-28
33. SIERRA DE LA CALLE, BLAS: *Catálogo Colección S.C. Cheng de Arte chino*, p. 28
34. SIERRA DE LA CALLE, BLAS: *Catálogo Colección S.C. Cheng de Arte chino*, p. 19
35. VV. AA.: *Todo sobre la Pintura china*, p. 34

REFERENCIAS DE LAS ILUSTRACIONES

Portada: Chu Tá (1626 – 1705): *El juego de las olas*, colección particular, República Popular China

1. Omar Tegaldo: copia de la pintura de Cheng Mou *Pabellón entre las montañas en verano*, 1976, tinta y colores sobre papel, 70 X 30 cm, colección del autor.
2. Omar Tegaldo: detalle de 1
3. Omar Tegaldo / Maw Chyuan Wang: *Bambú*, 1984, tinta sobre papel, 80 X 30 cm, , colección del autor.
4. Omar Tegaldo: *Caligrafía*, 1985, tinta sobre papel, 70 X 30 cm, colección del autor.
5. Omar Tegaldo: *Caracteres en estilo rápido*, 1985, tinta sobre papel, 12 X 10 cm, colección del autor
6. Anónimo: *Pinturas rupestres*, 1200 - 200 AC ,pigmento de color rojo sobre piedra, yacimiento de Huashan,
7. Anónimo: *Cuenco con representación de rana*, 3800 – 2000 AC, arcilla pintada, altura: 5 cm. diámetro: 16.5 cm., Instituto Arqueológico de Pekín.
8. Anónimo: *Cuenco con representación de máscara*, 4865 – 4290 AC, arcilla pintada, altura: 16.5 cm., diámetro: 39.5 cm., Museo de Historia de Pekín.
9. Anónimo: *Recipientes*, mediados del tercer milenio AC, arcilla pintada, The British Museum, Londres
10. Anónimo: *Ataúd*, 480 – 221 AC, Dinastía Chou, Período de los estados guerreros, madera laqueada, altura: 46 cm. longitud: 184 cm. profundidad: 46 cm, Museo Provincial de Hubei.
11. Anónimo: *Copa de vino*, 480 – 221 AC, Dinastía Chou, Período de los estados guerreros, madera laqueada, The British Museum, Londres.
12. Anónimo: *Dama del fénix*, siglo V AC, tinta sobre seda, 31.2 X 23.2 cm., Museo Provincial de Hunan, Changsa.

13. Huang An-p'ing: **Retrato de Chu Tá**, detalle, 1674, tinta sobre papel, 97 X 60.5 cm., Museo Pa-ta-shan-jen, Nan-ch'ang.
14. Mu Ch'í (activo hacia 1220- 1290): **Kuan Yin**, tinta sobre seda, 142 X 96 cm., Daitokuji, Kyoto
15. Emperador Shunchih (1638 – 1661): **Bodhidharma cruzando el Yangtse**, tinta sobre papel, 91 X 38 cm., Östasiatiska Museet, Estocolmo.
16. Liáng K'ai (activo hacia 1190-1230): **Un inmortal**, tinta sobre papel, 48.7 X 27.7 cm., National Palace Museum, Taipei
17. Zhang Wo: **Emperador Tai Yi**, detalle de rollo de mano, siglo XII, tinta sobre papel, 28 X 41 cm, The Shanghai Museum of Art.
18. Liang K'ai (activo hacia 1190-1230): **Retrato del poeta Li Po**, siglo XIII, tinta sobre papel, 79 X 30 cm., Comisión para la protección de bienes culturales, Tokio
19. Mu Ch'í (activo hacia 1120 – 1290): **El Santo Vanasari**, detalle, tinta sobre seda, 107 X 45 cm., colección privada, Japón.
20. Fu Pao- shih (1904 – 1965): **T'ao Yüan-ming**, detalle, 1947, tinta y color sobre papel, 45.10 X 42.56 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth.
21. Jen Po-nien(1840-1896): **El poeta Mi Fou**, detalle, 1887, tinta y color sobre papel, 27.7 X 34.1 cm., Museum für Ostasiatische Kunts, Colonia
22. Che K'ó: **Patriarca y tigre**, detalle, siglo X, tinta sobre papel, Comisión para la protección de bienes culturales, Tokio
23. Omar Tegaldo: copia de pintura antigua, obra completa y detalles, 1976, tinta y color sobre papel, 40 X 30 cm., colección del autor.
24. Chi Pai-shih (1863 – 1957): **Rama de magnolia**, 1934, tinta sobre papel, 46 X 29 cm., Museum für Ostasiatische Kunst, Berlín
25. Anónimo: **La liebre blanca, que anda sobre el pico oriental**, siglo I, pintura sobre ladrillo, 17 X 36 cm., tumba descubierta en Wang- tou, Hopei

26. Che K'ò: ***Patriarca meditando***, detalle, siglo X, tinta sobre papel, Comisión para la protección de bienes culturales, Tokio
27. Anónimo: ***Jinete cazando una liebre***, siglos III / IV, pintura sobre ladrillo, 17 X 36 cm., tumba próxima a Chiayukuan, provincia de Kansu.
28. Su Kuo (activo hacia 1072 – 1123) : ***Ave sobre una rama de bambú***, tinta sobre papel, 47 X 29 cm., colección privada, Japón
29. Chu Tá (1626 – 1705): ***Cuervos refugiados bajo los lotos***, detalle de un rollo de mano, tinta sobre papel., The Metropolitan Museum of Art, New York
30. Chang Tai Chien (1899- 1983): ***Bananero con una pequeña ave***, tinta sobre papel, 31 X 23,4 cm.
31. Emperador Hui – Tsung (1082 – 1135): ***Gardenia y lichí con aves***, detalle de un rollo de mano, tinta y color sobre seda, The British Museum, Londres
32. Jen Hsün (1835 – 1893): ***Ave y manzano silvestre***, 1879, tinta y colores sobre papel de abanico, 17.79 X 53.04 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth
33. Miu Ku-ying (1875 - ?): ***Crisantemos***, 1929, tinta sobre papel de abanico, 17.63 X 50.18 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth
34. Yun Shouping (1633-1690): ***Cerezas***, tinta y color sobre seda, 29.9 X 22.2 cm.,The Shanghai Museum of Art
35. Zhang Jing Xian : ***Pájaros en un banano***, tinta y color sobre papel.
36. Chang Tai Chien (1899- 1983) : ***Bananero con una pequeña ave***, tinta sobre papel, 31 X 23,4 cm.
37. Demostración de técnica *mo gou*
38. Peng Tuan Keh Ming(siglo XX): ***Uvas***, detalle, 1998, tinta y color sobre papel
39. Chi Pai-shih (1863 – 1957): ***Uvas***, tinta y color sobre papel, 32.4 X 31.7 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth
40. Chi Pai-shih (1863 – 1957): ***Camarones***, 1940, tinta sobre papel, 32.4 X 15.2 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth

41. Chan Tai Chien (1899 – 1983): *Montañas y ríos*, detalle, 1960, tinta sobre papel
42. Liang K'ai(activo hacia 1190-1230): *Paisaje con nieve*, inicios siglo XIII, tinta y color sobre seda, 111 X 50 cm., Museo Nacional, Tokio.
43. Chi Pai-shih (1863 – 1957): *Libélula y loto*, 1943, tinta y color sobre papel, 25.7 X 34.3 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth
44. Chin Ch'eng (1878 – 1926): *Narcisos*, 1914 , tinta y color sobre papel, 105.1 X 45, 4 cm., Colección Robert Hatfield Ells
45. Yen Hui: *Han-shan y Shih-tê*, siglo XIV, tinta y color sobre seda, 127.6 X 41.8 cm Museo Nacional de Tokio
46. Chan Tai Chien (1899 – 1983): *Lotos gigantes*, 1945, tinta y color sobre papel, 358 X 150 cm.
47. Li T'ang (1040 – 1130): *Viento en los pinos, entre diez mil valles*, hacia 1124, tinta y color sobre seda, 188.7 X 139.8 cm., National Palace Museum, Taipei
48. Shi-t'ao (1642 – 1707): *Orquídeas, bambúes y rocas*, 1691, tinta sobre papel, 134.2 X 57.7 cm.
49. Chu Tá (1626 – 1705): *La flor solitaria*, 1659, tinta sobre papel, National Palace Museum, Taipei
50. Wang Fu (1362 – 1416): *Bambúes y rocas*, detalle de rollo de mano, principios del siglo XIV, tinta sobre papel, , 35.5 X 232.5 cm. (medida total del rollo)
51. Chao Meng-chien (1199 – 1267): *Narcisos*, detalle de rollo de mano, tinta sobre papel, 32.2 X 372.2 cm. (medida total del rollo), siglo XVI o principios del siglo XVII, The Metropolitan Museum of Art, New York
52. Zude (se desconoce el apellido): *Retrato de Yizhai*, siglo XVI o principios del siglo XVII, tinta y color sobre seda, 156.8 X 96.2 cm., The Metropolitan Museum of Art, New York

53. Tu Chin: *Apreciando antigüedades*, detalle de rollo de mano, fin siglo XV o principios siglo XVI, tinta y color sobre seda, , 126.1 X 187 cm. (medida total del rollo), National Palace Museum, Taipei
54. Shen Chou (1427 – 1509): *Dibujos sobre la vida*, detalle, 1494, tinta sobre papel 34,7 X 55,4 cm., National Palace Museum, Taipei
55. Li Kung-lin (1049 – 1106): *Kuo Tzu-i recibiendo los respetos de los Uigurs*, detalle, tinta sobre papel, National Palace Museum , Taipei
56. Chu Tá (1626 – 1705): *Flor al pie de una roca*, tinta sobre papel, The Art Museum, Princeton University
57. Anónimo: *Retrato de Ni Tsan*, detalle, 1340, tinta y color sobre papel, 28.2 X 60.9 cm., National Palace Museum, Taipei
58. Hsia Kuei (activo entre 1180 – 1230): *Contemplando una cascada*, tinta y color sobre seda, 24.7 X 26.2 cm., National Palace Museum, Taipei
59. Ku K'ai chih (345-411): *La ninfa del río Luo*, detalle de rollo de mano, siglo IV, tinta y color sobre seda, , 21.7 x 572.8 cm (medida total del rollo), Freer Gallery of Art, Washington
60. Ma Yuan (activo entre 1190 – 1224): *Paseo por un sendero de montaña en primavera*, tinta y color sobre seda, 27.4 X 43.1 cm., National Palace Museum, Taipei
61. Anónimo: *Viaje del Emperador Ming-huang a Chou*, siglo IX o X, tinta y color sobre seda, National Palace Museum , Taipei
62. Tung Huan (937 – 975): *Templo taoísta en las montañas*, tinta y color sobre seda, 183.2 X 121 cm., National Palace Museum , Taipei
63. Anónimo: *Viajeros en la densa foresta*, principios siglo XII, tinta y color sobre seda, 161.6 X 100 cm.
64. Chü-jan (activo entre 976 – 993): *Sucesión de picos y densa foresta*, tinta sobre seda, 144.1 X 55.4 cm., National Palace Museum, Taipei

65. Fan K'uan (activo entre 990 – 1030): *Viajeros en la montaña*, tinta sobre seda, 196 X 97 cm., National Palace Museum , Taipei
66. Ma Yuan (activo entre 1190 – 1224): *Sauces desnudos y montañas lejanas*, tinta y color claro sobre seda, 24.1 X 24.1 cm., Museum of Fine Arts, Boston
67. Chu Tá (1626 – 1705): *Pez, pájaro, roca*, 1694, tinta sobre papel, Museum Rietberg, Zurich
68. Siu Tao-ning (siglo XI): *Pesca en un río de montaña*, detalle de rollo de mano, tinta sobre seda, 48.2 X 208 cm.(medida total del rollo), William Rockhill Nelson Gallery of Art, Kansas City
69. Chin Ch'eng (1878 – 1926): *Narcisos*, 1914, tinta y color sobre papel, 105.1 X 45, 4 cm., Colección Robert Hatfield Ells
70. Ma Yuan (activo entre 1190 – 1224): *Letrado contemplando el claro de luna*, detalle, tinta y color sobre seda, 110 X 26.5 cm., Hakone Museum, Japón
71. Tai Chin (1388 - 1462): *Retorno tardío de un paseo en primavera*, tinta y color sobre seda, 167.9 X 83.1 cm., National Palace Museum , Taipei
72. Li T'ang (1040 – 1130): *Viento en los pinos, entre diez mil valles*, 1124, tinta y color sobre seda, 188.7 X 139.8 cm., National Palace Museum, Taipei
73. Esquema de 72
74. Li Cheng (activo entre 908 y 925): *Templo solitario entre picos luminosos*, tinta y color suave sobre seda, 111.8 X 56 cm., The Nelson-Atkins Museum, Kansas
75. Tang Yin (1470 – 1523): *Retrato del poeta Tao Yuanming*, tinta y color suave sobre papel, 62.2 X 34.6 cm., The Shanghai Museum of Art
76. Ma Yuan (activo entre 1190 – 1224): *Letrado contemplando el claro de luna*, tinta y color sobre seda, 110 X 26.5 cm., Hakone Museum, Japón
77. Ma Yuan (activo entre 1190 – 1224): *El erudito y su sirviente en el mirador*, tinta y color suave sobre seda, 24.9 X 26.1 cm., National Palace Museum, Taipei

78. Hsia Kuei (activo entre 1180 – 1230): ***Mercado en la montaña entre neblinas***, tinta sobre seda, 24.8 X 21.3 cm., John Stewart Kennedy Fund
79. Kuo Hsi (1000 – 1090): ***Inicios de primavera***, 1072, tinta y color suave sobre seda, 158.3 X 108.1 cm., National Palace Museum , Taipei
80. Esquema de 79
81. Modelo de rollo de mano
82. Ejemplo de rollo de mano
83. Hsia Kuei (activo entre 1180 – 1230): ***Vista clara y lejana de montañas y arroyos***, detalle de rollo de mano, tinta sobre papel, 46.5 X 889.1 cm., National Palace Museum, Taipei
84. Ídem anterior: obra completa
85. Esquema de 84
86. Ch'én Chih-fo (1896 – 1962): ***Flores e insecto***, tinta y color sobre papel, 32.4 X 33.9 cm., Colección Robert Hatfield Ells
87. Características de 86
88. Jen Hsün (1835 – 1893): ***Ave y manzano silvestre***, 1879, tinta y colores sobre papel de abanico, 17.79 X 53.04 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth
89. Características de 88
90. Miu Ku-ying (1875 - ?): ***Crisantemos***, 1929, tinta sobre papel de abanico, 17.63 X 50.18 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth
91. Características de 90
92. Lu I-fei (1908 - ?): ***Peonías***, tinta y color sobre papel, 1976, 28.58 X 40.97 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth
93. Características de 92
94. Zhang Jing Xian (siglo XX): ***Pájaros en un banano***, tinta y color suave sobre papel.
95. Características de 94

96. Peng Tuan Keh Ming (siglo XX): *Glicinas*, tinta y color sobre papel, 1998.
97. Características de 96
98. Chi Pai-shih (1863 – 1957): *Calabazas*, tinta y color sobre papel
99. Características de 98
100. Sie Kang (1746 – 1803): *Crisantemos*, 1797, tinta sobre papel, 20 X 29 cm.,
Colección particular
101. Características de 100
102. Chu Tá (1626 – 1705): *Cigarras sobre el rocío de las plantas*, tinta sobre papel,
The Art Museum, Princeton University
103. Características de 102
104. Anónimo: *Lotos y aves acuáticas*, detalle, hacia 1300, tinta y color sobre seda,
138.7 X 66.9 cm., The Dillon Fund Gift
105. Shih Lu (1919 – 1982): *Lotos*, tinta y color sobre papel, 138.47 X 61.30 cm.,
Colección Robert Hatfield Ellsworth
106. Chu Tá (1626 – 1705): *Lotos*, tinta sobre papel
107. Ejemplos de escritura regular
108. Huang Chi-Yuen (siglo XIX): *Caligrafía*, escritura regular, Museo Oriental,
Valladolid
109. Ejemplo de caligrafía horizontal, escritura regular, tinta sobre papel.
110. Peng Tuan Keh Ming: *Caligrafía*, escritura del pequeño sello, 1998, tinta sobre
papel.
111. Peng Tuan Keh Ming: *Caligrafía*, escritura de hierba, 1998, tinta sobre papel
112. Peng Tuan Keh Ming: *Caligrafía*, escritura regular, 1998, tinta sobre papel
113. Grace Yang-Tze Tong: *Caligrafía*, escritura rápida, detalle, 1987, tinta sobre papel,

24 x 137 cm.

114. Tchang Tu-tchao (1823 – 1894): *Caligrafía*, escritura rápida, detalle de un par de colgantes, tinta sobre papel, 147.4 X 37.6 cm. c/u
115. Grace Yang-Tze Tong: *Caligrafía*, escritura rápida, detalle de un par de caligrafías, 1982, tinta sobre papel, 23 X 68 cm. c/u
116. Li Jui- ch'ing (1867 – 1920): *Caligrafía de las hazañas y las virtudes*, escritura regular, detalle de un par de caligrafías, 1916, tinta sobre papel, 148,5 X 39,8 cm c/u., Colección John B. Elliott
117. Zhi Yang Huang: *Caligrafía*, escritura de hierba, detalle, 1997, tinta sobre papel, 136 X 69 cm
118. Emperador Hui – Tsung (1082 – 1135): *Poema*, escritura regular, detalle de un rollo de mano, tinta sobre seda, 27.2 X 265.9 cm., National Palace Museum, Taipei
119. Siao-Yu: *Caligrafía*, Escritura del pequeño sello, detalle, tinta sobre papel, 1961
120. Grace Yang-Tze Tong: *Caligrafía*, escritura de hierba, uno de un par de caligrafías, tinta sobre papel, 68 X 70 cm.
121. Anónimo: Escritura de oráculo, incisiones sobre la base de un caparazón de tortuga, 1600-1100 AC., Academia Sínica, Taipei
122. Interpretaciones de caracteres de la escritura de oráculo
123. Bronce ceremonial del primer período de la Dinastía Chou, siglo XI -X AC., Museo Oriental, Valladolid
124. Estampa de escritura antigua, de un recipiente de bronce del primer período de la Dinastía Chou, tinta sobre papel, siglo XI – X AC., National Palace Museum, Taipei.

125. Estampa de escritura del gran sello temprana, de un recipiente de bronce del primer período de la Dinastía Chou, tinta sobre papel, siglo XI AC.
126. Estampa de escritura del gran sello, de un recipiente de bronce del primer período de la Dinastía Chou, tinta sobre papel, siglo XI AC.
127. Li Szu: *Modelo para Escritura del pequeño sello*, estampa de los caracteres grabados en piedra, tinta sobre papel, detalle, 246 – 221 AC., Museo del Palacio, Pekín
128. Siao-Yu: *Caligrafía de las 100 variantes de Yu Yueh para el signo “longevidad”*, escritura del pequeño sello, tinta sobre papel, 1961
129. Chao Shu-ju (1874-1945): *Peces y pájaros*, Escritura del pequeño sello, par de caligrafías, 1935, tinta sobre papel dorado, 170. 87 X 23.82 cm c/u, Colección Robert Hatfield Ellsworth
130. Ejemplos de sellos personales
131. Estampa de escritura administrativa grabada en piedra, año 16, tinta sobre papel
132. Estampa de escritura administrativa grabada en piedra, año 66, tinta sobre papel
133. Estampa de escritura administrativa grabada en piedra, año 148, tinta sobre papel
134. Estampa de escritura administrativa grabada en piedra, año 153, tinta sobre papel
135. Estampa de escritura administrativa grabada en piedra, año 185, tinta sobre papel
136. Yang Tze-Yun: *Caligrafía*, escritura administrativa, 1990, tinta sobre papel, 110 X 68 cm.
137. Estampa de escritura administrativa / regular grabada en piedra, año 278, tinta sobre papel
138. Wang Hsi-chih (303 – 379): *Ensayo sobre el General Yüeh I*, estampa de los caracteres grabados en piedra, escritura regular, detalle, 1034, tinta sobre papel, 23.8 X 9.6 cm., The Dillon Fund Gift

139. Ejemplos del orden de escritura de los trazos en la Escritura regular.
140. Ejemplos de trazos que forman los caracteres.
141. Chao Meng-fu (1254 – 1322): *Historial del Monasterio Miao-yen*, detalle de un rollo de mano, 1309 – 1310, tinta sobre papel, , 34.2 X 364.5 cm., The Art Museum Princeton University
142. El signo *boca* en escritura regular
143. Identificación de los trazos que componen el signo *boca*.
144. Ejemplos de caracteres complejos
145. Wang Hsi-chih (303 – 379): *Ensayo sobre el General Yüeh I*, estampa de los caracteres grabados en piedra, escritura regular, detalle, 1034, tinta sobre papel, 23.8 X 9.6 cm., The Dillon Fund Gift
146. Yen Chen-ch'ing (709 – 785): *Historial del Altar de la Diosa Ma-ku*, estampa de los caracteres grabados en piedra, escritura regular, detalle, año 771, tinta sobre papel
147. Chung Shao-ching (activo entre 713 – 741): *Sutra espiritual*, escritura regular, hoja de un álbum de nueve hojas, año 738, tinta sobre papel, 20.8 X 8.9 cm., The Dillon Fund Gift
148. Emperador Hui – Tsung (1082 – 1135): *Poema*, escritura regular, detalle de un rollo de mano, tinta sobre seda, 27.2 X 265.9 cm.
149. Ejemplos de la vinculación entre la escritura rápida y la escritura regular
150. Su Shih (1037 – 1101): *Poemas escritos a Huang-chou*, escritura rápida, detalle de un rollo de mano, 1082, tinta sobre papel, 34 X 119.5 cm., National Palace Museum, Taipei
151. Emperador Li-tsung (1205-1264): *Poema al cielo otoñal*, escritura rápida, tinta sobre seda, 23.5 X 17.8 cm., Colección John M. Crawford, Jr.

152. Kuo Wei: *Caligrafía*, escritura rápida, detalle, 1990, tinta sobre papel, 69 X 69 cm.
153. Lin Ch'ao-ying (1739 – 1816): *Caligrafía*, escritura rápida, tinta sobre papel,
62 X 118 cm., Colección privada
154. Chao Meng-fu (1254 – 1322): *Caligrafía*, detalle, tinta sobre papel
155. Su Shih (1037 – 1101): *Poemas escritos a Huang-chou*, escritura rápida, detalle de
un rollo de mano, 1082, tinta sobre papel, 34 X 119.5 cm., National Palace
Museum, Taipei
156. Wu Zhen: (1280 – 1354): *Caligrafía*, escritura rápida, detalle de un rollo de mano
con Pintura, 1350, tinta sobre papel, 24,8 X 43,2 cm, The Metropolitan Museum of
Art, New York
157. Kuo Wei: *Caligrafía*, escritura rápida, detalle, tinta sobre papel, 69 X 69 cm.
158. Shih Lu (1919 – 1982): *Es un placer*, escritura rápida, detalle, tinta sobre papel,
39.70 X 36.21 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth
159. Pao Shih –ch'en (1775 – 1855): *Caligrafía*, escritura rápida, detalle, tinta sobre
papel
160. Mi Fu (1052 – 1107): *Carta acerca de un árbol de coral*, escritura rápida, detalle,
tinta sobre papel, 1101, 26.6 X 47.1 cm.
161. Kang Youwei (1858 – 1927): *Poemas heptasilábicos*, escritura rápida, detalle, tinta
sobre papel, 146.5 X 78.5 cm., Museo del Palacio, Pekín
162. Su Shih (1037 – 1101): *Poemas escritos a Huang-chou*, escritura rápida, detalles
de un rollo de mano, 1082, tinta sobre papel, 34 X 119.5 cm., National Palace
Museum, Taipei
163. P'u Po-ying (? – 1935): *Ni budista ni confuciano*, escritura rápida, tinta sobre
papel, 76.54 X 29.54 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth

164. Su Shih (1037 – 1101): *Poemas escritos a Huang-chou*, escritura rápida, detalle de un rollo de mano, 1082, tinta sobre papel, 34 X 119.5 cm., National Palace Museum, Taipei
165. Características de 164
166. Chao Meng-fu (1254 – 1322): *Idilio de verano*, escritura rápida, detalle, tinta sobre seda, 134.3 X 53 cm., Colección John M. Crawford, Jr.
167. Características de 166
168. Shih Lu (1919 – 1982): *Brisa de primavera*, escritura rápida, tinta sobre papel, par de caligrafías, 170.55 X 36.52 cm. c/u, Colección Robert Hatfield Ellsworth
169. Características de 168
170. Comparación del ideograma *luminoso* en escritura regular, rápida y de hierba.
171. Wang Ch'ung (1494 – 1533): *Poema de Han Yü*, detalle de rollo de mano, escritura de hierba, tinta sobre papel, 25.8 X 1107.1 cm.
172. Wang To: *Copiando una carta de Wang Hsien-chih*, escritura de hierba, 1643, tinta sobre papel, 268.5 X 54.5 cm.
173. Wou Yue: *Caligrafía*, escritura de hierba, 1145, tinta sobre papel, 31 X 211 cm., Fujii-Yurinkan, Kyoto.
174. Huang Tingjian (1045 – 1105): *Biografías de Lien Po y Lin Xiangru*, escritura de hierba, detalle de un rollo de mano, 1095, tinta sobre papel, 32.5 X 1822.4 cm., Colección John M. Crawford, Jr.
175. Huai-su (735 – 799): *Ensayo autobiográfico*, escritura de hierba, detalle de un rollo de mano, , año 777, tinta sobre papel, 28.2 X 755 cm., National Palace Museum, Taipei
176. Zhu Yunming (1460 – 1526): *Prefacio del banquete en el jardín de los duraznos y*

- las ciruelas en una noche de primavera*, escritura de hierba, detalle de un rollo de mano, tinta sobre papel, 29 X 419 cm., Museo del Palacio, Pekín
177. Huang Zhi-Yang: *Caligrafía*, escritura de hierba, 1998, tinta sobre papel, 34 X 34 cm.
178. Grace Yang-Tze Tong: *Caligrafía*, escritura de hierba, 1980, tinta sobre papel, 47 X 57 cm.
179. Grace Yang-Tze Tong: *Caligrafía*, escritura de hierba, 1983, tinta sobre papel, 70 X 68 cm.
180. Huang Tingjian (1045 – 1105): *Biografías de Lian Po y Lin Xiangru*, escritura de hierba, detalle de un rollo de mano, tinta sobre papel, 1095, 32.5 X 1822.4 cm., Colección John M. Crawford, Jr.
181. Huang Zhi-Yang: *Caligrafía*, escritura de hierba, 1997, tinta sobre papel, 56 X 17 cm.
182. Wang Ch'ung (1494 – 1533): *Poema de Han Yü*, detalle de rollo de mano, escritura de hierba, tinta sobre papel, 25.8 X 1107.1 cm.
183. P'u Hua (1834 – 1911): *Pensamientos sobre calígrafos y poetas*, escritura de hierba, uno de cuatro rollos verticales, detalle, tinta sobre papel, 149.27 X 38.59 cm
184. Wang Ch'ung (1494 – 1533): *Poema de Han Yü*, detalle de rollo de mano, escritura de hierba, tinta sobre papel, 25.8 X 1107.1 cm.
185. Wang Ch'ung (1494 – 1533): *Poema de Han Yü*, detalle de rollo de mano, escritura de hierba, tinta sobre papel, 25.8 X 1107.1 cm.
186. Grace Yang-Tze Tong: *Caligrafía*, escritura de hierba, 1987, tinta sobre papel, 34 X 137 cm.
187. Diferencia de tamaño y proporción de los caracteres de 185 y 186
188. Huang Tingjian (1045 – 1105): *Biografías de Lien Po y Lin Xiangru*, escritura de

hierba, detalles de un rollo de mano, 1095, tinta sobre papel, 32.5 X 1822.4 cm.,

Colección John M. Crawford, Jr.

189. Grace Yang-Tze Tong: *Caligrafía*, escritura de hierba, 1983, tinta sobre papel, 68 X 70 cm.

190. Características de 189

191. Huang Tingjian (1045 – 1105): *Biografías de Lien Po y Lin Xiangru*, escritura de hierba, detalle de un rollo de mano, 1095, tinta sobre papel, 32.5 X 1822.4 cm., Colección John M. Crawford, Jr.

192. Características de 191

193. Chang Yin-huan (1837 – 1900): *Palabras acerca del poema “El viento del norte” de Ts’ao Tzu-chien*, escritura regular / rápida, detalle, tinta sobre papel, 29.54 X 66.70 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth

194. Mi Fu (1051 – 1107): *Huellas de tinta*, escritura rápida / de hierba, detalle de un rollo de mano, tinta sobre papel.

195. Huang Tingjian (1045 – 1105): *Biografías de Lien Po y Lin Xiangru*, escritura de hierba, detalle de un rollo de mano, 1095, tinta sobre papel, 32.5 X 1822.4 cm., Colección John M. Crawford, Jr.

196. Siu Wei (1521 – 1593): *Caligrafía*, escritura de hierba, detalle, tinta sobre papel, 37 X 60 cm., colección privada, New York

197. Ejemplos del uso adecuado del vacío en los caracteres

198. Ejemplos del uso muy ajustado del vacío en los caracteres

199. Emperador Li-tsung (1205-1264): *Poema al cielo otoñal*, escritura rápida, tinta sobre seda, 23.5 X 17.8 cm., Colección John M. Crawford, Jr

200. Ejemplo de la percepción de los vacíos en la escritura de oráculo sobre huesos,

Staatliches Museum für Völkerkunde München, Múnich

201. Ejemplo del tamaño irregular de los signos en la escritura de oráculo sobre huesos,
Academia Sínica, Taipei
202. Ejemplo de la percepción de los vacíos propios de cada signo en la escritura de
oráculo
203. Ejemplo del ordenamiento encolumnado de los signos en la escritura de oráculo
204. Ejemplo de la percepción del vacío y del encolumnamiento de los signos en una
escritura antigua grabada en una vasija de bronce
205. Estampa de escritura del gran sello, de una vasija de bronce, siglo VI AC, tinta
sobre papel,
206. Grilla virtual de 205
207. Percepción autónoma de una escritura del gran sello en una vasija de bronce.
208. Percepción de espacios vacíos regulares en las escrituras del pequeño sello,
administrativa y regular:
Izquierda: Ch'ien Tien (1741 – 1806): *Como presente al gobierno del emperador*,
escritura del pequeño sello, detalle, tinta sobre papel, 124.50 X 36.52 cm.,
Colección Robert Hatfield Ellsworth
Centro: escritura administrativa
Derecha: Chao Meng-fu (1254 – 1322): *Historial del Monasterio Miao-yen*,
escritura regular, detalle de un rollo de mano, 1309 – 1310, tinta sobre
papel, 34.2 X 364.5 cm., The Art Museum, Princeton University
209. Wen Zhengming (1470 – 1559): *Poema*, escritura rápida más homogénea, detalle,
tinta sobre papel, 23 X 30.3 cm., Museo del Palacio, Pekín
210. Percepción de espacios vacíos regulares en la escritura rápida más homogénea

211. Percepción de espacios vacíos diferentes en la escritura rápida más variada:
 P'u Po-ying (? – 1935): *Ni budista ni confuciano*, escritura rápida, detalle, tinta sobre papel, 76.54 X 29.54 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth
212. Huang Tingjian (1045 – 1105): *Poema de Du Fu a He Lanxian*, escritura de hierba detalle, tinta sobre papel, 34.7 X 69.6 cm., Museo del Palacio, Pekín
213. Chu Yün-ming (1461 – 1527): *Canción de un Inmortal*, escritura de hierba, detalle de un rollo de mano, tinta sobre papel, 29.4 X 510.6 cm, Colección John B. Elliott
214. Grace Yang-Tze Tong: *Caligrafía*, escritura de hierba, 1987, tinta sobre papel, 68 X 70 cm.
215. Reconocimiento de los caracteres de 214
216. Grace Yang-Tze Tong: *Caligrafía*, escritura de hierba, 1980, tinta sobre papel, 47 X 57 cm.
217. Reconocimiento de los caracteres de 216
218. Huang Zhi Yang: *Caligrafía*, escritura de hierba, 1998, tinta sobre papel, 34 X 34 cm.
219. Reconocimiento de los caracteres de 218
220. Cuadro comparativo de pictografías de la escritura de oráculo y de la escritura antigua
221. Pictografías de la escritura de oráculo.
222. Escritura de oráculo sobre caparazón de tortuga, Academia Sínica, Taipei
223. Características de 222
224. Escritura antigua en vasija de bronce
225. Características de 224
226. Vasija de bronce de la Dinastía Chou occidental, The Shanghai Museum of Art

227. Ubicación de la escritura antigua en el interior de la vasija
228. Características de la escritura
229. Ch'ien Tien (1741 – 1806): *Como presente al gobierno del emperador*, escritura del pequeño sello, detalle, tinta sobre papel, 124.50 X 36.52 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth
230. Características de 229
231. Escritura administrativa, detalle, tinta sobre papel
232. Características de 231
233. Chao Meng-fu (1254 – 1322): *Historial del Monasterio Miao-yen*, escritura regular detalle de un rollo de mano, 1309 – 1310, tinta sobre papel, , 34.2 X 364.5 cm., The Art Museum, Princeton University
234. Características de 233
235. P'ü Po-ying (? – 1935): *Ni budista ni confuciano*, escritura rápida, detalle, tinta sobre papel, 76.54 X 29.54 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth
236. Características de 235
237. Grace Yang-Tze Tong: *Caligrafía*, escritura de hierba, 1986, tinta sobre papel, 68 X 70 cm.
238. Características de 237
239. Evolución de los caracteres y niveles de abstracción de los estilos de escritura
240. Nivel menor de abstracción: escritura de oráculo
241. Nivel medio de abstracción: escritura regular
242. Nivel mayor de abstracción: escritura de hierba
243. Vigencia de los recursos técnicos tradicionales en la Pintura y la Caligrafía
244. Ch'en Chih-fo (1896 – 1962): *Flores e insecto*, 1879, tinta y color sobre papel,

32.4 X 33.9 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth

245. Ch'ien Tien (1741 – 1806): *Como presente al gobierno del emperador*, escritura del pequeño sello, detalle, tinta sobre papel, 124.50 X 36.52 cm., Colección

Robert Hatfield Ellsworth

246. Zhang Jing Xian (siglo XX): *Pájaros en un banano*, tinta y color sobre papel.

247. Chao Meng-fu (1254 – 1322): *Historial del Monasterio Miao-yen*, detalle de un rollo de mano, 1309 – 1310, tinta sobre papel, , 34.2 X 364.5 cm., The Art

Museum, Princeton University

248. Chu Tá (1626 – 1705): *Granadas*, tinta sobre papel

249. Grace Yang-Tze Tong: *Caligrafía*, escritura de hierba, 1986, tinta sobre papel, 68 X 70 cm.

250. Los cuatro tesoros del Estudio

251. Forma básica de tomar el pincel

252. Libertad de movimientos con el pincel

253. El uso del pincel en la Pintura

254. El uso del pincel en la Caligrafía

255. Formatos de presentación para Pintura y Caligrafía

256. Ku K'ai chih (345 – 406): *Consejos de la institutriz para las damas del palacio*,

fragmento de un rollo de mano, tinta y color sobre seda, 25 X 347 cm., The British Museum, Londres

257. Ku K'ai chih (345 – 406): *Consejos de la institutriz para las damas del palacio*,

detalle del rollo de mano, tinta y color sobre seda, 25 X 347 cm., The British Museum, Londres

258. Ma Yuan (activo entre 1190 – 1224): *Paseo por un sendero de montaña en*

- primavera*, tinta y color suave sobre seda, 27.4 X 43.1 cm., National Palace Museum, Taipei
259. Wang Hui (1632 – 1717): *Paisaje*, tinta y color suave sobre papel, Colección Vannotti, Lugano
260. Detalle de 259
261. Huang Chen (1687 – 1756): *El dios de la longevidad*, 1724, tinta y color suave sobre papel, 112.7 X 51 cm., Colección particular, Japón
262. P'an T'ien-shou (1897 – 1971): *Roca, orquídeas y bambú, pollitos, crisantemos, cálamos y castañas de agua*, fragmento de un rollo de mano, tinta sobre papel, 22.23 x 273.14 cm, Colección Robert Hatfield Ellsworth
263. Anónimo: *Volviendo a casa en medio de la lluvia*, tinta y color suave sobre seda, siglo XIII, 25.6 X 26.2 cm., The Dillon Fund Gift
264. Detalles de 263
265. Huang Pen-kung (activo fin siglo XIX - principios siglo XX): *La grulla salvaje que por aquí vuela*, escritura del pequeño sello, uno de dos rollos verticales, tinta sobre papel, 118.78 X 23.50 cm., The Dillon Fund Gift
266. Detalles de 265
267. Grace Yang-Tze Tong: *Caligrafía*, escritura de hierba, 1987, tinta sobre papel, 68 X 70 cm.
268. Detalles de 267
269. Lü Chi (activo hacia 1477-1505): *Flores y aves de las cuatro estaciones*, uno de cuatro rollos verticales, tinta y color sobre seda, 175.2 X 100.9 cm.
270. Chu Tá (1626 – 1705): *Pájaro sobre una rama*, tinta sobre papel, National Palace Museum, Taipei

271. Izquierda: Chi Pai-shih (1863 – 1957): ***Mañana gloriosa***, 1940, tinta y color sobre papel, 42.88 X 19.69 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth
- Derecha: Yang Tze-Yun (siglo XX): ***Caligrafía***, escritura de hierba, detalle de un rollo de mano, tinta sobre papel.
272. Ch'én Chih-fo (1896 – 1962): ***Flores e insecto***, tinta y color sobre papel, 32.4 X 33.9 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth
273. Grace Yang-Tze Tong: ***Caligrafía***, escritura de hierba, 1986, tinta sobre papel, 68 X 70 cm.
274. Ch'én Chih-fo (1896 – 1962): ***Flores e insecto***, tinta y color sobre papel, 32.4 X 33.9 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth
275. T'an Yen-k'ai (1876 – 1930): ***Comentarios sobre la caligrafía de Wen Yen-po***, escritura rápida, detalle, tinta sobre papel, 143. 24 X 35.89 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth
276. Ch'én Chih-fo (1896 – 1962): ***Flores e insecto***, tinta y color sobre papel, 32.4 X 33.9 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth
277. Ch'ien Tien (1741 – 1806): ***Como presente al gobierno del emperador***, escritura del pequeño sello, detalle, tinta sobre papel, 124.50 X 36.52 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth
278. Ch'én Chih-fo (1896 – 1962): ***Flores e insecto***, tinta y color sobre papel, 32.4 X 33.9 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth
279. Yang Tze-Yun: ***Caligrafía***, escritura administrativa, detalle, 1990, tinta sobre papel 110 X 68 cm.
280. Ch'én Chih-fo (1896 – 1962): ***Flores e insecto***, tinta y color sobre papel, 32.4 X 33.9 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth

281. Chao Meng-fu (1254 – 1322): *Historial del Monasterio Miao-yen*, escritura regular
detalle de un rollo de mano, 1309 – 1310, tinta sobre papel, , 34.2 X 364.5 cm.,
Museum, Princeton University
282. Lu I-fei (1908 - ?): *Peonías*, tinta y color sobre papel, 28.58 X 40.97 cm., Colección
Robert Hatfield Ellsworth
283. Ch'ien Tien (1741 – 1806): *Como presente al gobierno del emperador*, escritura del
pequeño sello, detalle, tinta sobre papel, 124.50 X 36.52 cm., Colección
Robert Hatfield Ellsworth
284. Lu I-fei (1908 - ?): *Peonías*, tinta y color sobre papel, 28.58 X 40.97 cm., Colección
Robert Hatfield Ellsworth
285. Yang Tze-Yun: *Caligrafía*, escritura administrativa, detalle, tinta sobre papel, 1990,
110 X 68 cm.
286. Lu I-fei (1908 - ?): *Peonías*, tinta y color sobre papel, 28.58 X 40.97 cm., Colección
Robert Hatfield Ellsworth
287. Chao Meng-fu (1254 – 1322): *Historial del Monasterio Miao-yen*, escritura regular,
detalle de un rollo de mano, tinta sobre papel, 1309 – 1310, 34.2 X 364.5 cm.,
Museum, Princeton University
288. Lu I-fei (1908 - ?): *Peonías*, tinta y color sobre papel, 28.58 X 40.97 cm.,
Colección Robert Hatfield Ellsworth
289. T'an Yen-k'ai (1876 – 1930): *Comentarios sobre la caligrafía de Wen Yen-po*,
escritura rápida, detalle, tinta sobre papel, 143. 24 X 35.89 cm., Colección
Robert Hatfield Ellsworth
290. Lu I-fei (1908 - ?): *Peonías*, tinta y color sobre papel, 28.58 X 40.97 cm.,
Colección Robert Hatfield Ellsworth

291. Grace Yang-Tze Tong: *Caligrafía*, escritura de hierba, tinta sobre papel, 1986,
68 X 70 cm.
292. Peng Tuan Keh Ming: *Uvas*, 1998, detalle, tinta y color sobre papel
293. Ch'ien Tien (1741 – 1806): *Como presente al gobierno del emperador*, escritura
del pequeño sello, detalle, tinta sobre papel, 124.50 X 36.52 cm., Colección
Robert Hatfield Ellsworth
294. Peng Tuan Keh Ming: *Uvas*, detalle, 1998, tinta y color sobre papel
295. Yang Tze-Yun: *Caligrafía*, escritura administrativa, detalle, 1990, tinta sobre papel,
110 X 68 cm.
296. Peng Tuan Keh Ming: *Uvas*, detalle, 1998, tinta y color sobre papel
297. Chao Meng-fu (1254 – 1322): *Historial del Monasterio Miao-yen*, escritura regular,
detalle de un rollo de mano, 1309 – 1310, tinta sobre papel, 34.2 X 364.5 cm.,
Museum, Princeton University
298. Peng Tuan Keh Ming: *Uvas*, 1998, detalle, tinta y color sobre papel
299. T'an Yen-k'ai (1876 – 1930): *Comentarios sobre la caligrafía de Wen Yen-po*,
escritura rápida, detalle, tinta sobre papel, 143. 24 X 35.89 cm., Colección
Robert Hatfield Ellsworth
300. Peng Tuan Keh Ming: *Uvas*, detalle, 1998, tinta y color sobre papel
301. Grace Yang-Tze Tong: *Caligrafía*, escritura de hierba, 1986, tinta sobre papel,
68 X 70 cm.
302. Jen Hsün (1835 – 1893): *Ave y manzano silvestre*, 1879, tinta y colores sobre papel
de abanico, 17.79 X 53.04 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth
303. Ch'ien Tien (1741 – 1806): *Como presente al gobierno del emperador*, escritura
del pequeño sello, detalle, tinta sobre papel, 124.50 X 36.52 cm., Colección

Robert Hatfield Ellsworth

304. Jen Hsün (1835 – 1893): *Ave y manzano silvestre*, 1879, tinta y colores sobre papel de abanico, 17.79 X 53.04 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth
305. Yang Tze-Yun: *Caligrafía*, escritura administrativa, detalle, 1990, tinta sobre papel, 110 X 68 cm.
306. Jen Hsün (1835 – 1893): *Ave y manzano silvestre*, 1879, tinta y colores sobre papel de abanico, 17.79 X 53.04 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth
307. Chao Meng-fu (1254 – 1322): *Historial del Monasterio Miao-yen*, escritura regular detalle de un rollo de mano, 1309-1310, tinta sobre papel, 34.2 X 364.5 cm., Museum, Princeton University
308. Jen Hsün (1835 – 1893): *Ave y manzano silvestre*, 1879, tinta y colores sobre papel de abanico, 17.79 X 53.04 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth
309. T'an Yen-k'ai (1876 – 1930): *Comentarios sobre la caligrafía de Wen Yen-po*, escritura rápida, detalle, tinta sobre papel, 143. 24 X 35.89 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth
310. Jen Hsün (1835 – 1893): *Ave y manzano silvestre*, 1879, tinta y colores sobre papel de abanico, 17.79 X 53.04 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth
311. Grace Yang-Tze Tong: *Caligrafía*, escritura de hierba, 1986, tinta sobre papel, 68 X 70 cm.
312. Zhang Jing Xian (siglo XX): *Pájaros en un banano*, tinta y color sobre papel.
313. Ch'ien Tien (1741 – 1806): *Como presente al gobierno del emperador*, escritura del pequeño sello, detalle, tinta sobre papel, 124.50 X 36.52 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth
314. Zhang Jing Xian (siglo XX): *Pájaros en un banano*, tinta y color sobre papel.

315. Yang Tze-Yun: *Caligrafía*, escritura administrativa, detalle, 1990, tinta sobre papel
110 X 68 cm.
316. Zhang Jing Xian (siglo XX): *Pájaros en un banano*, tinta y color sobre papel.
317. Chao Meng-fu (1254 – 1322): *Historial del Monasterio Miao-yen*, escritura regular,
detalle de un rollo de mano, 1309 – 1310, tinta sobre papel, 34.2 X 364.5 cm.,
Museum, Princeton University
318. Zhang Jing Xian (siglo XX): *Pájaros en un banano*, tinta y color sobre papel.
319. T'an Yen-k'ai (1876 – 1930): *Comentarios sobre la caligrafía de Wen Yen-po*,
escritura rápida, detalle, tinta sobre papel, 143. 24 X 35.89 cm., Colección
Robert Hatfield Ellsworth
320. Zhang Jing Xian (siglo XX): *Pájaros en un banano*, tinta y color sobre papel.
321. Grace Yang-Tze Tong: *Caligrafía*, escritura de hierba, 1986, tinta sobre papel,
68 X 70 cm.
322. Chi Pai-shih (1863 – 1957): *Calabazas*, tinta y color sobre papel
323. Ch'ien Tien (1741 – 1806): *Como presente al gobierno del emperador*, escritura
del pequeño sello, detalle, tinta sobre papel, 124.50 X 36.52 cm., Colección
Robert Hatfield Ellsworth
324. Chi Pai-shih (1863 – 1957): *Calabazas*, tinta y color sobre papel
325. Yang Tze-Yun: *Caligrafía*, escritura administrativa, detalle, 1990, tinta sobre papel,
110 X 68 cm.
326. Chi Pai-shih (1863 – 1957): *Calabazas*, tinta y color sobre papel
327. Chao Meng-fu (1254 – 1322): *Historial del Monasterio Miao-yen*, escritura regular,
detalle de un rollo de mano, 1309 – 1310, tinta sobre papel, , 34.2 X 364.5 cm.,
Museum, Princeton University

328. Chi Pai-shih (1863 – 1957): *Calabazas*, tinta y color sobre papel
329. T'an Yen-k'ai (1876 – 1930): *Comentarios sobre la caligrafía de Wen Yen-po*,
 escritura rápida, detalle, tinta sobre papel, 143. 24 X 35.89 cm., Colección
 Robert Hatfield Ellsworth
330. Chi Pai-shih (1863 – 1957): *Calabazas*, tinta y color sobre papel
331. Grace Yang-Tze Tong: *Caligrafía*, escritura de hierba, 1986, tinta sobre papel,
 68 X 70 cm.
332. Miu Ku-ying (1875 - ?): *Crisantemos*, 1929, tinta sobre papel de abanico,
 17.63 X 50.18 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth
333. Ch'ien Tien (1741 – 1806): *Como presente al gobierno del emperador*, escritura
 del pequeño sello, detalle, tinta sobre papel, 124.50 X 36.52 cm., Colección
 Robert Hatfield Ellsworth
334. Miu Ku-ying (1875 - ?): *Crisantemos*, 1929, tinta sobre papel de abanico,
 17.63 X 50.18 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth
335. Yang Tze-Yun: *Caligrafía*, escritura administrativa, detalle, 1990, tinta sobre papel,
 110 X 68 cm.
336. Miu Ku-ying (1875 - ?): *Crisantemos*, 1929, tinta sobre papel de abanico,
 17.63 X 50.18 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth
337. Chao Meng-fu (1254 – 1322): *Historial del Monasterio Miao-yen*, escritura regular,
 detalle de un rollo de mano, 1309 – 1310, tinta sobre papel, 34.2 X 364.5 cm.,
 Museum, Princeton University
338. Miu Ku-ying (1875 - ?): *Crisantemos*, 1929, tinta sobre papel de abanico,
 17.63 X 50.18 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth
339. T'an Yen-k'ai (1876 – 1930): *Comentarios sobre la caligrafía de Wen Yen-po*,

- escritura rápida, detalle, tinta sobre papel, 143. 24 X 35.89 cm., Colección
Robert Hatfield Ellsworth
340. Miu Ku-ying (1875 - ?): *Crisantemos*, 1929, tinta sobre papel de abanico,
17.63 X 50.18 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth
341. Grace Yang-Tze Tong: *Caligrafía*, escritura de hierba, 1986, tinta sobre papel,
68 X 70 cm.
342. Chan Tai Chien (1899 – 1983): *Banano con un pequeño pájaro*, tinta sobre papel,
31 X 23.4 cm.
343. Ch'ien Tien (1741 – 1806): *Como presente al gobierno del emperador*, escritura del
pequeño sello, detalle, tinta sobre papel, 124.50 X 36.52 cm., Colección
Robert Hatfield Ellsworth
344. Chan Tai Chien (1899 – 1983): *Banano con un pequeño pájaro*, tinta sobre papel,
31 X 23.4 cm.
345. Yang Tze-Yun: *Caligrafía*, escritura administrativa, detalle, 1990, tinta sobre papel,
110 X 68 cm.
346. Chan Tai Chien (1899 – 1983): *Banano con un pequeño pájaro*, tinta sobre papel,
31 X 23.4 cm.
347. Chao Meng-fu (1254 – 1322): *Historial del Monasterio Miao-yen*, escritura regular,
detalle de un rollo de mano, 1309 – 1310, tinta sobre papel, 34.2 X 364.5 cm.,
Museum, Princeton University
348. Chu Tá (1626 – 1705): *Rama de árbol*, tinta sobre papel, Freer Gallery of Art,
Washington
349. Ch'ien Tien (1741 – 1806): *Como presente al gobierno del emperador*, escritura
del pequeño sello, detalle, tinta sobre papel, 124.50 X 36.52 cm., Colección

Robert Hatfield Ellsworth

350. Chu Tá (1626 – 1705): ***Rama de árbol***, tinta sobre papel
351. Yang Tze-Yun: ***Caligrafía***, escritura administrativa, detalle, tinta sobre papel, 1990,
110 X 68 cm.
352. Chu Tá (1626 – 1705): ***Rama de árbol***, tinta sobre papel, Freer Gallery of Art,
Washington
353. Chao Meng-fu (1254 – 1322): ***Historial del Monasterio Miao-yen***, escritura regular,
detalle de un rollo de mano, tinta sobre papel, 1309 – 1310, 34.2 X 364.5 cm.,
Museum, Princeton University
354. Chan Tai Chien (1899 – 1983): ***Banano con un pequeño pájaro***, tinta sobre papel,
31 X 23.4 cm.
355. T'an Yen-k'ai (1876 – 1930): ***Comentarios sobre la caligrafía de Wen Yen-po***,
escritura rápida, detalle, tinta sobre papel, 143. 24 X 35.89 cm., Colección
Robert Hatfield Ellsworth
356. Chan Tai Chien (1899 – 1983): ***Banano con un pequeño pájaro***, tinta sobre papel,
31 X 23.4 cm.
357. Grace Yang-Tze Tong: ***Caligrafía***, escritura de hierba, 1986, tinta sobre papel,
68 X 70 cm.
358. Chu Tá (1626 – 1705): ***Rama de árbol***, tinta sobre papel, Freer Gallery of Art,
Washington
359. T'an Yen-k'ai (1876 – 1930): ***Comentarios sobre la caligrafía de Wen Yen-po***,
escritura rápida, detalle, tinta sobre papel, 143. 24 X 35.89 cm., Colección
Robert Hatfield Ellsworth
360. Chu Tá (1626 – 1705): ***Rama de árbol***, tinta sobre papel, Freer Gallery of Art,

Washington

361. Grace Yang-Tze Tong: *Caligrafía*, escritura de hierba, 1986, tinta sobre papel, 68 X 70 cm.
362. Qian Xuan (1235 – 1301): *Wang Xizhi contemplando gansos*, detalle de un rollo de mano, 1295, tinta y color sobre papel, 23.2 X 92.7 cm., Colección C. C. Wang, New York
363. Ren Xiong (1820 – 1857): *Diez vistas entre diez mil*, tinta y color sobre seda, una de diez hojas de álbum, 26.5 X 21 cm., Museo del Palacio, Pekín
364. Yü Fei-an (1888 – 1959): *Lotos y Martín pescador grande*, 1946, tinta y color sobre papel, 97.82 X 32.40 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth
365. Chao Chih-ch'ien (1829 - 1884): *Peonías*, 1862, tinta y color sobre papel dorado, 17.79 X 52.72 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth
366. Huang Huan-wu (1906 - ?): *Pájaros en una rama otoñal*, hacia 1975, tinta y color sobre papel, 28.58 X 40.65 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth
367. Anónimo: *Retrato de T'ao Hung-ching*, Dinastía Yüan, tinta y color sobre papel, 36.7 X 30.6 cm.
368. Chang Hsiung (1803 – 1886): *Paisaje*, 1827, tinta y color sobre papel, 24.77 X 34.30 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth
369. Zhu Yiding (1647 – 1713): *Dama en reposo acompañada por su criada*, tinta y colores suaves sobre papel., The British Museum, Londres
370. T'ang Yin: *La diosa de la luna*, tinta y color sobre papel, 1510, 135.9 X 58.4 cm., The Metropolitan Museum of Art, New York
371. Ch'eng Yen-ch'iu (1904 – 1958): *Crisantemos*, tinta y color sobre papel,

- 18.42 X 49.55 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth
372. Chan Tai Chien (1899 – 1983): *Pintura impresionista de un repollo blanco*, 1965, tinta y color sobre papel, 53 X 41 cm.
373. Chan Tai Chien (1899 – 1983): *Cerezas y brotes de bambú*, 1956, tinta y color sobre papel, 25.5 X 23.5 cm.
374. Zhang Wo: *El Emperador del Este Tai Yi*, Dinastía Yüan, tinta sobre papel, 28 X 41 cm, The Shanghai Museum of Art
375. Ni Tsan (1301 – 1374): *Día claro de otoño en Yuzhuang*, tinta sobre papel, 96.1 X 46.9 cm, The Shanghai Museum of Art
376. Han Kan (720 – 780): *El destello de luz en la noche*, tinta sobre papel, 30,8 X 34 cm., The Metropolitan Museum of Art, New York
377. Shih-t'ao (1642 – 1707) y Wang Yüan- ch'i (1642-1715): *Orquídeas, bambú y roca*, 1691, tinta sobre papel, , 134 X 57.7 cm, National Palace Museum, Taipei
378. Zhang Li Chen: *Peces del río Li*, tinta sobre papel
379. Chu Tá (1626 – 1705): *Roca con musgo*, tinta sobre papel, Colección particular, República Popular China
380. Grace Yang-Tze Tong: *Caligrafía*, escritura rápida / de hierba, detalle, 1987, tinta sobre papel, 34 X 137 cm.
381. Zheng Xie (1693 – 1765): *Bambú y roca*, tinta sobre papel, 217.4 X 120.6 cm., The Shanghai Museum of Art
382. Shih Lu (1919 – 1982): *Es un placer*, escritura rápida, detalle, tinta sobre papel, 39.70 X 36.21 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth
383. Chan Tai Chien (1899 – 1983): *Pino*, una de doce hojas de álbum, 1962, tinta sobre papel

384. Huang Zhi Yang: *Caligrafía*, escritura rápida, detalle, 1997, tinta sobre papel, 40 X 12 cm
385. Chan Tai Chien (1899 – 1983): *Lotos*, 1970, tinta sobre papel, 192.8 X 103 cm.
386. Huang Tingjian (1045 – 1105): *Biografías de Lian Po y Lin Xiangru*, escritura de hierba, detalle de un rollo de mano, 1095, tinta sobre papel, 32.5 X 1822.4 cm.
387. Chu Tá (1626 – 1705), *Ave bajo una hoja de loto*, tinta sobre papel
388. Grace Yang-Tze Tong: *Caligrafía*, escritura de hierba, detalle, 1982, tinta sobre papel, 66 X 70 cm.
389. Chan Tai Chien (1899 – 1983): *Gato*, una de doce hojas de álbum, 1962, tinta sobre papel
390. Grace Yang-Tze Tong: *Caligrafía*, escritura de hierba, detalle, 1986, tinta sobre papel, 70 X 68 cm.
391. Grace Yang-Tze Tong: *Caligrafía*, escritura de hierba, detalle, 1985, tinta sobre papel, 68 X 70 cm.
392. Chan Tai Chien (1899 – 1983): *Lotos*, detalle, 1962, tinta sobre papel, 148.5 x 207.6 cm.
393. Ouyang Jiaojia Ivresse: *Ebrio*, escritura de hierba, 1997, tinta sobre papel, 68 X 99 cm.
394. Wu Chên (1280 – 1354): *Roca y bambú*, The British Museum, Londres
395. Wang Ch'ung (1494 – 1533): *Poema de Han Yü*, detalle de rollo de mano, escritura de hierba, tinta sobre papel, 25.8 X 1107.1 cm.
396. Wang Ch'ung (1494 – 1533): *Poema de Han Yü*, detalle de rollo de mano, escritura de hierba, tinta sobre papel, 25.8 X 1107.1 cm.
397. Wang Ch'ung (1494 – 1533): *Poema de Han Yü*, detalle de rollo de mano,

- escritura de hierba, tinta sobre papel, 25.8 X 1107.1 cm.
398. Wang Ch'ung (1494 – 1533): **Poema de Han Yü**, detalle de rollo de mano, escritura de hierba, tinta sobre papel, 25.8 X 1107.1 cm.
399. Wu Chên (1280 – 1354): **Manual de los bambúes en tinta**, una de veinte hojas de álbum, 1350, tinta sobre papel, 41.3 x 52 cm cada hoja, National Palace Museum, Taipei
400. Siu Wei (1521 – 1593): **Bambúes entre la brisa**, fragmento de un rollo de mano, tinta sobre papel, Freer Gallery of Art, Washington
401. Chén Heng-k'ê (1876 – 1923): **Bambú**, tinta sobre papel, 17.6 X 52.5 cm.
402. Wang Chen (1867 – 1938): **Cuervos**, 1923, tinta sobre papel, 147.37 X 40.65 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth
403. Wang Zi Wu: **Urraca**, tinta sobre papel.
404. Chi Pai-shih (1863 – 1957): **Sauce**, tinta sobre papel, 80.99 x 33.03 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth
405. Ch'en Chih-fo (1896 – 1962): **Flores e insecto**, tinta y color sobre papel, 32.4 X 33.9 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth
406. Jen Hsün (1835 – 1893): **Ave y manzano silvestre**, 1879, tinta y colores sobre papel de abanico, 17.79 X 53.04 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth
407. Miu Ku-ying (1875 - ?): **Crisantemos**, 1929, tinta sobre papel de abanico, 17.63 X 50.18 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth
408. Lu I-fei (1908 - ?): **Peonías**, 1976, tinta y color sobre papel, 28.58 X 40.97 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth
409. Zhang Jing Xian: **Pájaros en un banano**, tinta y color sobre papel.
410. Peng Tuan Keh Ming: **Glicinas**, 1998, tinta y color sobre papel.

411. Chi Pai-shih (1863 – 1957): *Calabazas*, tinta y color sobre papel
412. Sie Kang (1746 – 1803): *Crisantemos*, 1797, tinta sobre papel, 20 X 29 cm.,
Colección Robert Hatfield Ellsworth
413. Chu Tá (1626 – 1705): *Cigarras sobre el rocío de las plantas*, tinta sobre papel,
The Art Museum, Princeton University
414. Escritura de oráculo
415. Escritura antigua, de un recipiente de bronce del primer período de la Dinastía
Chou, siglo XI – X AC.
416. Ch'ien Tien (1741 – 1806): *Como presente al gobierno del emperador*, escritura
del pequeño sello, detalle, tinta sobre papel, 124.50 X 36.52 cm., Colección Robert
Hatfield Ellsworth
417. Escritura administrativa, tinta sobre papel.
418. Chao Meng-fu (1254 – 1322): *Historial del Monasterio Miao-yen*, escritura regular,
detalle de un rollo de mano, 1309 – 1310, tinta sobre papel, 34.2 X 364.5 cm.,
The Art Museum, Princeton University
419. Pú Po-ying (? – 1935): *Ni budista no confuciano*, escritura rápida, tinta sobre papel,
76.54 X 29.54 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth
420. Grace Yang-Tze Tong: *Caligrafía*, escritura de hierba, tinta sobre papel, 1986,
68 X 70 cm.
421. Niveles de Abstracción en Pinturas y Caligrafías:
- Arriba izquierda: Ch'en Chih-fo (1896 – 1962): *Flores e insecto*, tinta y color sobre
papel, 32.4 X 33.9 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth
- Arriba derecha: Escritura de oráculo, Dinastía Shang
- Centro izquierda: Wang Pin-hung (1864 – 1955): *Hibiscus*, una de ocho hojas de

álbum, tinta y color sobre papel, 27 X 25.73 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth

Centro derecha: Chao Meng-fu (1254 – 1322): *Historial del Monasterio Miao-yen*, escritura regular, detalle de un rollo de mano, 1309 – 1310, tinta sobre papel, 34.2 X 364.5 cm., The Art Museum, Princeton University

Abajo izquierda: Chu Tá (1626 – 1705): *Rama de árbol*, tinta sobre papel, Freer Gallery of Art, Washington

Abajo derecha: Grace Yang-Tze Tong: *Caligrafía*, escritura de hierba, 1986, tinta sobre papel, 68 X 70 cm.

422. Niveles de Vinculación en Pinturas y Caligrafías:

Arriba izquierda: Ch'en Chih-fo (1896 – 1962): *Flores e insecto*, tinta y color sobre papel, 32.4 X 33.9 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth

Arriba derecha: Grace Yang-Tze Tong: *Caligrafía*, escritura de hierba, 1986, tinta sobre papel, 68 X 70 cm.

Centro izquierda: Wang Pin-hung (1864 – 1955): *Hibiscus*, una de ocho hojas de álbum, tinta y color sobre papel, 27 X 25.73 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth

Centro derecha: Chao Meng-fu (1254 – 1322): *Historial del Monasterio Miao-yen*, escritura regular, detalle de un rollo de mano, 1309 – 1310, tinta sobre papel, 34.2 X 364.5 cm., The Art Museum, Princeton University

Abajo izquierda: Chu Tá (1626 – 1705): *Rama de árbol*, tinta sobre papel

Abajo derecha: Grace Yang-Tze Tong: *Caligrafía*, escritura de hierba, 1986, tinta

sobre papel, 68 X 70 cm.

423. Niveles de Vinculación en Pinturas caligrafiadas:

Arriba: Yün Shou-p'ing (1633 – 1690): ***Flores***, una de doce hojas de álbum, 1672, tinta y color sobre papel, 28.5 X 43 cm., National Palace Museum, Taipei

Abajo izquierda: Chan Tai Chien (1899 – 1983): ***Cerezas y brotes de bambú***, tinta y color sobre papel, 25.5 X 23.5 cm.

Abajo derecha: Zhang Li Chen: ***Peces del río Li***, tinta sobre papel

424. Niveles de Vinculación en Pinturas caligrafiadas:

Arriba: Qian Xuan (1235 – 1301): ***Wang Xizhi contemplando gansos***, detalle de un rollo de mano, 1295, tinta y color sobre papel, 23.2 X 92.7 cm., Colección C. C. Wang, New York

Abajo izquierda: Chan Tai Chien (1899 – 1983): ***Cerezas y brotes de bambú***, tinta y color sobre papel, 25.5 X 23.5 cm.

Abajo derecha: Zhang Li Chen: ***Peces del río Li***, tinta sobre papel

425. Ejemplos de pinceles de pelo blando

426. Ejemplos de pinceles de pelo duro

427. Ejemplos de pinceles de pelo mixto

428. Ejemplos de uso del pincel pequeño en Pintura (izq.) y en Caligrafía (der.)

429. Ejemplos de uso del pincel mediano en Pintura (izq.) y en Caligrafía (der.)

Derecha: el Maestro Huang Yuan en su casa de Chongqing, República Popular de China

430. Ejemplos de pincel grande en Caligrafía:

Izquierda: el artista contemporáneo Gu Wenda durante una *Performance* del año 2001

Derecha: la calígrafa francesa Fabienne Verdier en su estudio de París, año 2001

- 431. Ejemplos de barras de tinta
- 432. Ejemplos de formatos de tinteros
- 433. Tintero de la Dinastía Ch'ing
- 434. Estanque de un tintero de formato rectangular
- 435. Demostración del humedecimiento de la barra de tinta
- 436. demostración de la frotación de la barra de tinta con el tintero
- 437. Demostración del depósito de la tinta líquida en el estanque del tintero
- 438. Chi Pai-shih (1863 – 1957): ***Vegetales***, tinta sobre papel de abanico tratado con alumbre, 18.58 X 53.83 cm., Colección Robert Hatfield Ellsworth
- 439. Chi Pai-shih (1863 – 1957): ***Repollos chinos y brotes de bambú***, tinta sobre papel absorbente, 101.5 X 33.5 cm.
- 440. Variedades de papel *shiu*an
- 441. Variaciones sobre un mismo trazo aplicado sobre diferentes tipos de papel
- 442. Ejemplos de sellos chinos personales
- 443. Sellos usados por Chu Tá para la firma de sus obras
- 444. Saturación de sellos de coleccionistas en la pintura de Han Kan *El destello de luz en la noche*, del siglo VIII, The Metropolitan Museum of Art, New York
- 445. Ejemplo de sello personal esculpido en esteatita.
- 446. Ejemplo de sello personal grabado *en positivo*.
- 447. Ejemplo de sello personal grabado *en negativo*
- 448. Ejemplo de uso combinado de los sellos en una caligrafía de Grace Yang-Tze Tong
- 449. Demostración de la aplicación del sello personal sobre el papel de la obra.

BIBLIOGRAFÍA Y OTROS IMPRESOS

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV.: *China Art Book*, Ed. Dumont Buchverlag, Köln, 2007.
- BO, SHI: *Entre Ciel et Terre*, Editions Alternatives, París, 2000.
- BRODRICK, ALAN HOUGHTON: *La pintura china*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1966.
- BUSSAGLI, MARIO: *La pittura cinese*, Fratelli Fabbri Editori, Milán, 1966.
- CAHILL, JAMES: *La peinture chinoise*, Ed. Flammarion, París, 1977.
- CAPON, EDMUND: *Chinese Painting*, Ed. Phaidon Press Limited, Oxford, 1979.
- CERVERA, ISABEL: *El Arte chino*, Ed. Grupo 16, Madrid, 1989.
- COHN, WILLIAM: *Chinese Painting*, Ed. Phaidon Publishers Inc, Londres, 1950.
- COOPER, RHONDA / COOPER, JEFFREY: *Masterpieces of Chinese Art*, Ed. Tiger Books International, Londres, 1997.
- COURTOIS, MICHEL: *Pintura china*, Aguilar S.A. de Ediciones, Madrid, 1969.
- CHENG, FRANÇOIS: *Chu Ta*, Ed. Phébus, París, 1986.
- CHENG, FRANÇOIS: *Vacío y plenitud*, Ediciones Siruela S.A., Madrid, 2004.
- CHIH-LIANG, NA / LING-YÜN, SHIH: *Masterpieces of Chinese Calligraphy in the National Palace Museum*, Editado por The National Palace Museum, Taipei, 1969.
- CHERRETT, PAULINE: *Pintura con pincel chino**, Editorial LIBSA, Madrid, 2004.
- ELLSWORTH, ROBERT HATFIELD: *Later Chinese Painting and Calligraphy*, 3 Vol., Ed. Randon House, New York, 1987.
- FAHR-BECKER, GABRIELE: *Arte asiático*, Ed. Könemann Verlagsgesellschaft mbH, Loc Team. S.L., Barcelona, 2000.
- FAZZIOLI, EDOARDO: *Caractères chinois*, Ed. Flammarion, París, 1987.

FENOLLOSA ERNEST / POUND, EZRA: *El carácter de la escritura china como medio poético*, Ed. Visor Libros, Madrid, 2001.

FONG, WEN C.: *Beyond Representation. Chinese Painting and Calligraphy 8th – 14th century*, Editado por The Metropolitan Museum of Art, New York, 1992.

FONG, WEN C. / HARRIST, ROBERT E. Jr.: *The Embodied Image. Chinese Calligraphy from the John B. Elliott Collection*, Editado por The Art Museum Princeton University, New Jersey, 1999.

FONG, WEN C. / WATT, JAMES C.: *Possessing the Past. Treasures from the National Palace Museum, Taipei* Editado por The Metropolitan Museum of Art, New York, 1996.

GIUGANINO, ALBERTO / TAMBURELLO ADOLFO: *Museo Nazionale TOKIO*, Ed. Mondadori, Milán, 1968

HEARN, MAXWELL K.: *How to Read Chinese Paintings*, Editado por The Metropolitan Museum of Art, New York, 2008.

HEARN, MAXWELL K : *Splendors of Imperial China*, Editado por The Metropolitan Museum of Art , New York, 1996.

KITAURA, YASUNARI: *Historia del arte de China*, Ed. Cátedra, Madrid, 1991

KONTLER, CHRISTINE: *Arte chino*, Editorial LIBSA, Madrid, 2002.

LAO TZE: *Tao Te Ching*, traducido y comentado por Mitchell, Stephen, Gaia Ediciones, Madrid, 1999.

LAO TZE: *Tao Te Ching*, traducido y comentado por Oviedo, Juan Fernández, Ediciones Andrómeda, Buenos Aires, 1976.

LAO TZE: *Tao Te King*, traducido y comentado por Wilhelm, Richard, Ed. Sirio S.A., Málaga, 2006.

LINDQVIST, CECILIA: *China. Empire of living symbols*, Ed. Addison Wesley, 1991.

MEDIAVILLA, CLAUDE: *L'ABCdaire de la Calligraphie chinoise*, Ed. Flammarion, París, 2002.

- MING, PENG TUAN KEH: *Calligraphie & Peinture chinoises**, Ed. Dessain et Tolra, París, 1998.
- NAN, WANG JIA / XIAOLI, CAI: *Curso de pintura oriental**, Edilupa Ediciones S.L., Madrid, 2004.
- OKADA, JO: *Museo Nacional de Tokio*, Ed. Codex, Madrid, 1967
- OCAMPO, ESTELA: *El Infinito en una hoja de papel*, Ed. ICARIA, Barcelona, 1989
- POLASTRON, LUCIEN / QILONG, YU: *La calligraphie chinoise en 3 styles**, Ed. Dessain et Tolra, Paris, 2004
- PORTAL, JANE: *Chinese love poetry*, The British Museum Press, Londres, 2004.
- RACIONERO, LUIS: *Textos de estética taoísta*, Ed. Barral Editores, Barcelona, 1975
- RIVIÈRE, JEAN ROGER: *Arte de la China*, Ed. Espasa Calpe, S.A., Madrid, 1966.
- ROWLEY, GEORGE: *Principios de la pintura china*, Alianza Editorial S.A., Madrid, 1981
- SALAZAR, PALOMA FADÓN: *Breve historia de la pintura china*, Ed. Comares S.L., Granada, 2006.
- SALAZAR, PALOMA FADÓN: *Breve historia de la caligrafía china**, Ed. Historia Viva S.L., Madrid, 2002.
- SALAZAR, PALOMA FADÓN: *Manual práctico de caligrafía oriental**, Ed. Comares S.L., Granada, 2005
- SALAZAR, PALOMA FADÓN: *Pintando el Presente. La Caligrafía en China*, Editorial Perfils, Lleida, 1996.
- SMITH, BRADLEY / WENG, WAN-GO: *China. A History in Art*, Ed. Studio Vista publishers, Londres, 1973.
- SULLIVAN, MICHAEL: *Arte chino y japonés*, Ed. Grolier, Londres, 1970
- SVANASCINI, OSVALDO: *Conceptos sobre el arte de Oriente*, Ed. EUDEBA, Buenos Aires, 1964.

- SWANN, PETER C.: *La Pintura en China*, Ediciones Garriga S.A., Barcelona, 1964.
- VV.AA.: *Arts de la Chine*, Ed. Societé Française du Livre, París, 1973.
- VV.AA.: *Filosofía del Oriente*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México D.F, 1950.
- VV. AA.: *Le Pavillon des Orchidées. L'art de l'écriture en Chine*. Ed. Europalia International, Bruselas, 2009.
- VV.AA. : *The Shanghai Museum of Art*, Editado por Shen Zhiyu, 1983.
- VV. AA.: *Todo sobre la Pintura china**, Parramón Ediciones S.A., Barcelona , 2005.
- VERDIER, FABIENNE: *Pasajera del Silencio. Diez años de iniciación en China*, Ed Salamandra S.A., Barcelona, 2007.
- WATTS, ALAN W.: *El camino del Zen*, Ed. Editorial sudamericana, Buenos Aires, 1975.
- YAP, YONG / COTTERELL: *La Civilización china clásica. De la Prehistoria al siglo XIV*, Aymá S.A. Editora, Barcelona, 1981.
- YUTANG, LIN: *Teoría china del Arte*, Editorial Sudamericana S.A., Buenos Aires, 1968.

OTROS IMPRESOS

ANALES

Anales de Arqueología y Etnología de la Universidad Nacional de Cuyo. La intuición del espacio y del tiempo en la tradición cultural china, Ed. Taller Gráfico Fasanella, Mendoza, 1964

CATÁLOGOS

Art and Culture of the Sung Dynasty, Ed. Museo Nacional del Palacio, Taipei, 2000.

Ba Da Shanren le Peintre- Moine, Ed You- Feng, París, 2004

Chang Dai Chien, Ed. The Art Gallery of New South Wales, Sydney, 1998.

Exhibición de Caligrafías de Wang Ch'ung en el Museo Nacional del Palacio,

Ed. Consejo editor del National Palace Museum, Taipei, 1981

Caligrafías de Grace Yang-Tze Tong, Taipei, 1987.

Caligrafías de Huang Zhi Yang, Ed. Loh Ippudo, Taipei, 1998.

Caligrafías de Kuo Wei, Ed. Shuxin, Taipei, 1990

Caligrafías de Yang Tze-Yun, Taipei, 1990.

Chinese Calligraphy Gallery, Ed. The Shanghai Museum of Art, Shanghai, 2010.

Chinese Painting Gallery, Ed. The Shanghai Museum of Art, Shanghai, 2010.

Colección S. C. Cheng de Arte chino*, Ed. Caja España, Valladolid, 1999

Five Nineteenth and Twentieth Century Chinese Painting, Ed. Christie's, Hong Kong, 1986.

REVISTAS

Número triple sobre Taoísmo y Arte chino, Revista *El Paseante* N° 20/22, ARCE (Asociación de Revistas Culturales de España), España, 1993.

TESIS

HSIEH, CHI-CHANG: ***El grabado de sellos como puente entre Occidente y Oriente****

Tesis doctoral dirigida por la Dra. Blanca Rosa Pastor Cubillo, Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Dibujo, Valencia, 2007

GEORGINA CAMACHO GENOVÉS: ***Orígenes de la Pintura Yì Pin. De la génesis del trazo a la caída de la Dinastía T'ang***. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Juan Ángel Blasco Carrascosa, Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Pintura, Valencia, 1999.

RESUMEN

El objetivo principal de este trabajo es investigar acerca de las razones que generaron una estrecha vinculación plástica entre la Pintura y la Caligrafía de China en su vertiente tradicional.

A partir de este objetivo se plantea la hipótesis de que dicha vinculación es una consecuencia de los máximos Niveles de Abstracción alcanzados por ambas disciplinas, dentro de un proceso que afectaría las calidades plásticas del Trazo y del Vacío en el dibujo de las imágenes.

Dichas calidades acabarían conformando el soporte plástico aglutinante de las dos artes

Para la demostración de esta hipótesis se efectúa primero un análisis detallado de todas las modalidades plásticas adoptadas por el trazo y los espacios vacíos dentro de cada disciplina, destacando asimismo las posibilidades expresivas derivadas de esas variantes.

Se analizan también las influencias ejercidas por el Budismo T'chan y por el Taoísmo en la elaboración de las imágenes pictóricas y caligráficas.

Se reconocen asimismo las variadas técnicas del pincel en la Pintura y los distintos estilos de escritura en la Caligrafía, con sus peculiares manejos del Trazo y del Vacío.

Este análisis nos permite establecer los diferentes Niveles de Abstracción alcanzados en ambas disciplinas.

Constatamos finalmente que la mayor Vinculación estética entre la Pintura y la Caligrafía se establece a partir de sus máximos Niveles de Abstracción.

Dicha vinculación se hace manifiesta a través de las calidades plásticas alcanzadas por el Trazo y el Vacío, las que acaban así conformando el sustrato esencial de la imagen en las dos artes.

Todo ello merced a la concurrencia de tres factores esenciales: la afinidad plástica básica, la afinidad plástica compositiva y la afinidad plástica suprema.

RESUM

L'objectiu principal d'aquest Treball és investigar sobre les raons que van generar una estreta vinculació plàstica entre la Pintura i la Cal·ligrafia de la Xina en la seua vessant tradicional.

A partir d'aquest objectiu es planteja la hipòtesi de què aquesta vinculació és una conseqüència dels màxims Nivells d'Abstracció assolits per ambdues disciplines, dins d'un procés que afectaria les qualitats plàstiques del Traç i del Buit en el dibuix de les imatges.

Aquestes qualitats acabarien conformant el suport plàstic aglutinant de les dues arts.

Per a demostrar aquesta hipòtesi s'efectua primer un anàlisi detallat de totes les modalitats plàstiques adoptades pel traç i els espais buits dins de cada disciplina, destacant així mateix les possibilitats expressives derivades d'aquestes variants.

S'analitzen també les influències exercides pel Budisme T'Xan i pel Taoisme en l'elaboració de les imatges pictòriques i cal·ligràfiques.

Es reconeix així mateix les variades tècniques del pinzell en la Pintura i els diferents estils d'escriptura en la Cal·ligrafia, amb els seus peculiars maneigs del Traç i del Buit.

Aquest anàlisi ens permet establir els diferents Nivells d' Abstracció assolits en ambdues disciplines.

Constatem finalment que la major Vinculació estètica entre la Pintura i la Cal·ligrafia s'estableix a partir dels seus màxims Nivells d' Abstracció .

Aquesta vinculació es fa present mitjançant les qualitats plàstiques assolides pel Traç i el Buit , les que acaben així conformant el substrat essencial de la imatge en les dues arts.

Tot això gràcies a la concurrència de tres factors essencials: l'afinitat plàstica bàsica, l'afinitat compositiva i la suprema afinitat plàstica.

SUMMARY

The main objective of this study is to investigate about the reasons which generated a close plastic link between the Painting and the Chinese Calligraphy in its traditional aspect.

From this objective we introduce the hypothesis that this link is a consequence of the highest Levels of Abstraction reached by both disciplines within a process that would affect the plastic qualities of the Stroke Line and the Emptiness in the drawing of the images.

These qualities would eventually shape the plastic agglutinant support of both arts.

For the demonstration of this hypothesis is carried out a detailed analysis of all the plastic modalities taken by the stroke line and the empty spaces within each discipline, giving emphasizing the expressive possibilities arising from those variants.

The influences exerted by the T'chan Buddhism and the Taoism are analyzed in the elaboration of the calligraphic and pictorial images.

It's recognized at the same time the variety of techniques in the use of brush in Painting and other different styles of writing in Calligraphy, with their peculiar handling of the Stroke Line and the Emptiness.

This analysis allows us to establish the different Levels of Abstraction achieved in both disciplines.

We noted finally that the greatest Aesthetic Relation between Painting and Calligraphy is established on the basis of the highest Levels of Abstraction.

This relation is made manifest through the plastic qualities reached by the Stroke Line and the Emptiness; which finally determines the essential substrate of the images in both arts.

All that thanks to the concurrence of three essential factors: the basic plastic affinity, the compositional affinity and the supreme plastic affinity.